سامي علي

في شعرية التصوف: فن الشعر عند الحلاج

رَعْدٌ في سماء التصوف*: ذلك هو الحسين بن منصور الحلاج (٨٥٧ ـ ٩٢٢ م)، الفارسيّ الأصل، العربيّ اللغة، المنتمي إلى هذه القلّة النادرة من الشعراء الذين يتلاشى عندهم التمييز بين الشعر والفكر. وهذا التلاشي لا يكونُ إلاّ إذا كان الشعر سامياً، والفكرُ عميقاً. ولمّا كان الحلاج صوفيّاً قبل كل شيء، بل من أكبر أهل التصوّف في كل عصر، نجد أنّ وحدة الفكر والشعر لديه تقوم على خبرةٍ للكلّ تستهدف التعبير عن علاقةٍ فريدة بالمطلق. علاقة غير باترة وغير مبتورة، تجمع بين النفس والجسد، بين العقل ونقيضه، بين تناهي الموت وأفق البعث، فيها يستحيل القلب والخيال، بتأثير الحبّ، إلى أداةٍ للمعرفة وحاسّةٍ من الحواس. والشعر ههنا لا ينْفصم عن الحياة، «فالأغنية وجود» (ريلكه Rilke)، حياة توجّهت كلها وجهةَ الواحد الأحد الذي يوحّد ولكن من خلال التمزّق، يهدي إلى الحق ولكن من خلال التناقض، يكشف عن ذاته وعن الذّات ولكن من خلال تعدّي كلّ شيء. فالشعر عند الحلاج هو الصّورة القُصوى التي يتخذها الفكر مؤقّتاً قبل أن يصمت صمتاً نهائياً، هو تخطٍّ للذات لبلوغ ما لا سبيلَ إلى تخطّيه.

والفكرُ ليس الأفكار في تعدّدها، الأفكار التي لا محلّ لها عند الحلاج. وليس الشّعر

---

* وضع المقالة باللغة العربية المؤلّف نفسه وهو أستاذ بجامعة باريس ٧، ومدير وحدة البحوث النّفسجسمية فيها. والمقالة هي في الأساس تقديم لترجمته إلى الفرنسية لأشعار الحلاج (HALLAJ: Poèmes mystiques, Sindbad, Paris 1985).

صياغةً تعليميّةً لمعرفةٍ سابقة مشتركة هي ما يُسمّى بالفكرة. وحيث يكون الفكر شعراً والشّعر فكراً، فإن في وحدة القمة والهوة حركة يتميز بها الفعل الخلّاق إذ يخلق مكاناً وزماناً ينفرد بهما. وهو فعلٌ خلّاق أو مسارٌ روحيّ يسعى إلى ما يتعدّى كلّ فكر. وفي هذه النّقطة التي هي حضورٌ وغيابٌ ينطق الشّاعر بما يتخطّى الذّاتَ والزّمَن التاريخي المميّز للذات. وكلّ قول ههنا اندفاعٌ غيرُ مقيّد، أمواجٌ متضاربة تنطلق فجأةً، تشقّ بعبره ما لا يُطاق، تجاوزٌ لكلّ حدّ: ذلك ما تعبّر عنه لفظة شطح. وكل ما قال الحلاج، بغضّ الطّرف عن الصّورة التعبيرية التي ينتمي إليها، هو هذا الفيضُ الذي لا حدَّ له. قولٌ مفرط لا يُقاس، يَجرحُ لمجرّد وجوده، يُحدثُ في حائط اللغة ثغرات ينسابُ منها نورٌ آخر من عالمٍ آخر هو الآن ذاتهُ. ووظيفةُ اللغة التوسّط بين العالمين، شأنها في ذلك شأن المَلَكِ الذي يؤدّي الرسالة. فالحقيقة ليست هي بالشّطط ولا هي بالمبالغة.

الحلّاج: «لو أُلقيَ ممّا في قلبي ذَرّة على جبال الأرض لذابت» ـ «الكفر والإيمان يفترقان من حيث الاسم وأما من حيث الحقيقة فلا فرق بينهما». «اضربْ بالدنيا في وجه عشّاقها وسلّم الآخرة إلى أربابها» ـ «علامة العارف أن يكون فارغاً من الدنيا والآخرة» ـ «لا تقل بإثباته ولا تمل إلى نفيه» ـ «إياك والتوحيد» ـ «من زعم أنّه يوحّد الله فقد أشرك» ـ «اعلم أنّ العبد إذا وحّد ربّه تعالى فقد أثبت نفسه».

أقوالٌ تصدم وتُبلبل وتُقلق، تعارض بديهيّاتٍ تسلطنت وأصبحت السّلطة عينها، فيها استفزازٌ أدّى إلى هذه الفتوى التي هي أشبه بضربة السيف الذي صدعَ رأس الحلّاج إثْرَ اتهامه بالزندقة وتعذيبه وصلبه: «في قتله صلاح المسلمين».

أقوال صادرة عن سَكْرة العشق، فيها خروجٌ عن الصمت الذي يلتزم به أهل التصوف «لأنّ السّكران هو الذي ينطق بكلّ مكتوم»، وفيها نلمح كُنْهَ هذه النّشوة: استحالة الوجود مع الموجودات بالذّات. «يا أهل الإسلام، أغيثوني. فليس يتركني ونفسي فآنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلالٌ لا أطيقه» ـ «وليس يستتر عنّي لحظة فأستريح».

وما من لحظةٍ جهل فيها الحلّاج أنّ الاستشهاد مصيره، وهو استشهادٌ سعى إليه وتمنّاه بكلّ قلبه، معتبراً إياه نهايةَ هذه الحيرة التي تعرفها الصّوفية خير معرفة. وحين تحققت أمنيته أخيراً، إثْرَ قضيّةٍ دامت سبع سنواتٍ كاملة، كان الموت بوصفه حدثاً موضوعياً عانى فيه الحلّاج ما يعانيه أعداء الإسلام وحدهم، كان الموتُ انعكاساً لحدث ذاتيّ واكتمالاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمصير. ومن هنا هذه الصّيحة الأخيرة التي تجلّت فيها حقيقة الاستشهاد: «حسبُ الوَاجِد إفْرادُ الواحدِ له».

ولا سبيل لتفهّم أعمال الحلاج، بما تثير من عجب أو غضب أو تطلّع، دون هذه العلاقة بالواحد الأحد. أعمال نابعة عما يسمّيه الحلاج بالأحوال التي تتسلط على الصوفية، «فالأحوال تُصَرّفهم لا هم يُصرّفون الأحوال». أحوال يعانيها المرء دون أن يدرك كنهها أو يعرف مصدرها: «كما لا يملك العبد أصلَ فعله كذلك لا يملك فعله». أفعال هي مواجيدُ القلب يَتجلّى فيها الموجوْد بالذات حاضراً وغائباً في آن، عبر خبرة تلتقي فيها الأضداد: «ما فرّقت بين نعمته وبين بلائه ساعةً قط». والشعر ههنا ارتجالٌ يتمّ في موقف مشبع بالانفعال كسماءٍ عاصفة، قريب الصلة بالجو المكهرب المميز للمحاورة في تصوف الـ«زن» (ZEN). إنّ ما نقله عن الحلاج أحد الشهود يمثل خبرة الخلق عامّة عنده، خبرة تصدر دوماً عن حال من الأحوال«... ثم طاب وقته وأنشأ يقول في وجده...»: وجد هو نشوة لا تتعارض مع الوعي بل تندمج فيه اندماجاً كاملاً وكأنّ النشاط النفسي حلمٌ وفكر في آن. «فالعبقرية هي تآني الحلم واللاّحلم (نوفاليس NOVALIS)».

إنّ أسلوب الشعر عند الحلاج، وإن كان دقيقاً ومباشراً وقريباً من اللغة الدارجة قرباً يسمح بالخروج أحياناً على قواعد النحو، مرتكباً «أخطاء» نحوية لا يتم تصويبها إلاّ بإضعاف الطاقة التعبيرية للقصيدة ككلّ، ـ إنّ هذا الأسلوب نقلٌ للقوى المتضاربة المحتملة فيه. أسلوب يقتبس من شعر الغزل حيله ولوازمه، وفيه يتمّ الجمعُ بين الإلهيّ وغير الإلهيّ، بين المطلق والنّسبي، بفضل كيمياء لفظيّة تتحقّق فيها معجزة التوفيق ما بين العقل وما يتعدّاه.

معجزة أداتها «الإشارة» وهي وسيلة للتعبير عن الأكثر بالأقلّ. إلا أنّ الإشارة عند الحلاج ليست مجرد شكل لمضمون يمكن التعبير عنه تعبيراً آخر، وإنما الإشارة شيء نهائي كالصرخة. فهي تُوجد أولا توجد، ووجودُها لا مَردّ له. إنها صورة المعرفة الشعريّة، وحدث صوفي لرؤ ية القلب، فهي أشبه «بالنقطة التي لا تزيد ولا تنقص» رغم أنها أصلُ الخطّ والقوس وهندسة المرئيّ جميعاً. وفي الإشارة مصدر الشعر والفكر معاً. والصورة الإشاريّة مرآةٌ يتجلّى فيها الموجودُ بالذات.

يقول الحلاج ردّاً على سائلٍ يطلب العلم: «من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا». ثم أنشد قصيدةً رائعة مطلعها: أَو أنا أم أنت؟ هذين إلهين/ حاشايَ حاشايَ من

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

إثبات إثنين». قصيدة من الجليّ أنها لا تنتمي إلى العبارات بل إلى الإشارات. الإشارات التي هي علاماتٌ مكانيّة أيضاً، تجمع ما بين اللفظي والبصريّ، ما بين الشعر والهندسة البصرية للفكر.

والإشارة ليست رمزاً بل واقعٌ تحول إلى معرفة، اقترابٌ من الموجود بالذات وتبلورُ لمحةٍ من النّور، نور يشير إلى حدّ الانبهار وانطماس معالم المرئي («لأنوار نور النّور في الخلق أنوارُه») وعدم التمييز بين النور وما ينيرُ. ومصدرُ النور مكانٌ غير المكان، هو هذه الشمس التي «في متناولها بُعد» والتي هي مركزُ المعرفة الصوفية. فثمّة إذن استقطابٌ أدّى بالحلاّج إلى خلق شعر أصبح الصّمت جزءاً منه واكتفى عن التسمية بالإشارة، الإشارة باللّفظ عمّا يُجاوزُ اللّفظ. وهو ما يتبدّى عند الحلاّج في استخدامه الأفعال المتعدية مع إهمال المفعولِ به: أشار لَحْظي بعين علم / بخالصٍ من خفيٍّ وهمي». فالقول الشعريّ يجب تجاوزه. وهو قول يجاوز ذاته إلى ما ظلّ في الأفق مطلقاً لا سبيل إلى تجاوزه. وذلك عينه هو ما ينصّ عليه الفيلسوف المعاصر «فتجنشتاين WITTGENSTEIN إذ يقول: «لا ريب في وجود ما لا يمكن التعبير عنه، الإشارة وحدها تدلّ عليه، باعتباره العنصر الصوفيّ». وإن ما يشير إليه هذا الشعر باستخدامه صوراً ترسم شكل الفكر ذاته، هو القرب والبعد، هو حضور معجز الإدراك.

فالصور لدى الحلاّج إشارات حقّة، سواء استهدفت التّعبير عن البسيط أو المركّب، صور تتّسق تارةً في نسق رحب كأنّه التنفس السهل، وتتمركز حول نقطةٍ تنبثق منها الطمأنينة، وتارةً تتتالى في لهفة من يسرع نحو غاية. ففي مقابل الرؤى التي تتميّز بالسلاسة والرقة والتقوّس كظلال أمسية يتفتح فيها القلب للحب والجمال الأقصى (« طلعت شمسُ من أحبّ بليلٍ / فاستنارت فمالها من غروب»)، نجد رؤىً أخرى لاهثة منبهرة كأنّها في استقامتها وقسوتها خطوط الظهيرة التي لا ردّ لها («إذا دهمتك خيول البعاد/ ونادى الإياس بقطع الرّجاء»). فالمخيلة الشعرية عند الحلاّج تنتقل من نقيضٍ إلى نقيض، في حركة قَبْضٍ وبسط، توحّدٍ وتفرّقة، حضورٍ وغياب، صَحْوٍ وسكر، مَحْوٍ وبقاء. وكلّها أحوال يعانيها القلب في سلوكه إلى الواحد الأحد، أحوال تتمثل أيضاً في هندسة بصرية عناصرها النّقطة والمستقيم والقوس، صادرة عن رؤية صوفية حقة رغم تبدّيها في صورة «زخارف» تتآلف تآلفاً شكلياً بحتاً، شأنها في ذلك شأن الخط العربي الذي يخضع للمبدأ الخلاّق نفسه غير المرئي.

وها نحن نقترب مما هو فريد في شعر الحلاّج: فإنّ ما يظهره هذا الشّعر خفيٌّ في الآن ذاته. فهو سرٌّ ظاهرٌ على نمط الوجود الإلهي («هو الظاهر والباطن») أو على نمط الرّسوم الزخرفية العربية التي لا يتميز فيها السّطح عن العمق. فالتقابل بين الرّمز والمرموز إليه، بين المضمونَ الظّاهر والمضمون الباطن، يتلاشى في علاقة أعمّ يستوي فيها الحدّان المتضادّان: الظاهر والباطن. والتّناقض ههنا غير منفصل عن اللغة العربية التي تنمو فيها هامشياً، على تخوم ما لا يُمكن التعبير عنه، ألفاظٌ متضادّة المعاني هي الأضداد. ألفاظٌ غامضة المصدر، لا تنمّ البتّة عن عجزٍ أو قصورٍ في القُدرة التعبيرية، بل هي على العكس تخلقُ مكاناً إضافياً داخلَ اللغة ذاتها، يتطابق فيه المعقولُ واللاّ معقول، مكاناً لما هو مقدس. والأضدادُ من خصائص الأسلوب القرآني، فضلاً عن أنها تُحدِّد البناء المتعالي للخبرة الصوفيّة التي تقع في حيز القرآن ذاته. فثمّة أفعالٌ تدلّ على الحركة ونقيضها: صَرَى (جمّع وقطع، تقدّم وتأخر، علا وسَفُلَ)، طلع (طلع وغاب)، زَحَل (دنا وبعد)، أسَرَّ (أظهر وكتم). والمثل يقال عن الصفات: غاض (مظلم ومضيء)، أسود (أسود وأبيض)، غابر (ماضي وباقي)، ساقب (قريب وبعيد). ويقال أيضاً عن الأسماء: البَيْن (الوصل والقطع)، الشّمم (القرب والبعد)، الإخفاء (الإخفاء والإظهار)، الرّهوة (الصعود والهبوط). ويقال أخيراً عن الظروف: وراء (وراء وأمام)، دون (فوق وتحت)، بعد (بعد وقبل). والمهمّ على أية حال ليس هو مجرّد وجود ضدّ أو آخر، بل هو أنّ لغةً بعينها لها من الثّراء ما يجعلها تسمح بوجود الأضداد مع قدرتها على التّعبير عن الفروق بين المعاني تعبيراً مختلفاً. وهذا لا يعني أنّ الخبرة الصوفية التي تتآتى فيها المعاني المتناقضة، تحدّدها الأضداد. فالعامل الحاسم هو هذا الجوّ الطليق غير المقيد الذي يزدهر فيه الفكر حين لا يطرح التناقض جانباً. والأعجب من ذلك أنّ التناقض ليس فقط هو المقوّم لوجود الأضداد، بل إنّ الأضداد تؤلف مقولة تدلّ عليها كلمة هي ذاتها من الأضداد، فالضدّ معناه الخِلاف والمِثْل. والأضداد بهذه المثابة تنتمي إلى صورة فريدة من الفكر تقرب مما لا يمكن للفكر إدراكه، فكر المتخيّل[1].

وشعر الحلاج يعتمد على هذا الفكر، إذ يوحّد بين المرئي وغير المرئي، بين المماثل والمخالف: «هو أدنى من الضمير إلى الوهم وأخفى من لائح الخطرات». وليس في ذلك

---

(١) راجع سامي علي: العربية ولغة التصوف. الألفاظ المتضادة المعاني ومفهوم اللاشعور. مواقف ٥٤.

إلغاء للفروق، بل ثمة ما يتعدّى مقولات الذات والآخر تعدّياً يتمّ من خلال الموجود الذي يُشير بكل وجوده. ومن هنا صعوبة هذا الشعر الذي هو الفكر: فإنّ ما يشير إليه، بعد تخطّي الإثبات والنّفي، لا سبيل يؤدّي إليه. وعلى العكس من ذلك، فإنّ فناء الذات في الواحد الأحد يلغي المسافة أو يجعلها غير ضرورية: «فما لي بُعْدٌ بَعْدَ بُعْدِكَ بعدما/ تيقّنت أنّ البُعْدَ والقربَ واحدُ». فالكلّ في هذه الخبرة الشعرية موضوع إدراكٍ مباشرٍ يجمع بين جوانبه المتناقضة ويعبّر عنها تعبيراً واحداً متأنياً. فنحن إذن بإزاء فعلٍ يعكس النّقلة المميّزة للأضداد من معنىً إلى نقيضه. فكلّ شيء في هذا الشعر قريبٌ وبعيد، ظاهرٌ وخفيّ، صادر عن الإلهام نفسه، إلهام لا ينكر وجود الجَسد بل يدمجه كأحد مقوّمات هذه الطفرة نحو المطلق، التي يتلاشى فيها الوجود المفارق. ولا غرْو، فالجسم في خبرة التصوف هذه، إشارة شأنه شأن الحدث الذي يقع في الزّمان والمكان، أو كأنّه فنّ الخط الذي يتجلّى فيه اللاّ مرئي. ففي شعر الحلاج تحقيقٌ لوحدة الداخل والخارج وإظهارٌ لما هو خفيّ. ومن هنا عنفٌ أصيلٌ يتميز به وقدرةٌ فريدةٌ له في التعبير عن المروّع. شعرٌ يتغنّى بموت الذّات في المطلق، المطلق الذي يتجلّى تارةً في صورة «القاتل» (إني لراضٍ بما يُرضيك من تلفي / يا قاتلي، ولما تختارُ أختار)، وتارةً في صورة «التنّين» الذي يقضي بالموت في أوج نشوة السّكر: «فلما درات الكاس/ دعا بالنطع والسّيف/ كذا من يشرب الرّاحَ مع التنين في الصّيفِ». وصورة التنّين هذه نادرةٌ في الأدب العربي، وإن كانت ترد في التصوف الفارسي، دالّةً على برجٍ فلكيّ يتمّ فيه التقاء الشّمس والقمر الباطنيين، في لحظةِ كسوف أو خسوفِ الذات واستحالتها. ولا ريبَ أيضاً أن التنين هو صورة الشّيطان في سفر الرؤيا. والشيطان اسمٌ من فعل شَطَن بمعنى بَعُدَ أو ابعد، بحيث يكون الشّيطان مظهراً الله في بُعْده. هو نفيٌ لِلّه وهو اللّه بصيغة النفي. وفي موضعٍ آخر يتساءل الحلاّج: «فمن آدمُ إلاّكَ/ ومن في البين إبليس؟» إنّ تعدّد الرموز يعني اللاّ وجودَ إلاّ للموجودِ بالذّات، ومعرفة الموجود بالذات هي بفعل الموجود بالذات: «أنا الحقّ والحقّ حقٌّ/ لابسٌ ذاته فما ثَمّ فرقٌ». فموت الذّات واستحالتها يتطلّبان قولاً مفرداً وجمعاً، أشبه بسطحٍ يعكس النور.

وفي هذه النقطة القصوى التي تتجمّع فيها قوى النفس («وحال به زُمّت قوى السرّ فانثنت إلى منظرٍ أفناه عن كل ناظرِ»)، حيث لا فرق بين الحرفيّ والمجازيّ، تبدو كلّ قصيدة كأنّها سطحٌ يعكس النّور والنور المنعكس: لحظة يتجلّى فيها المطلق. ومقالة الشاعر لا تنفصل عن الموضوع، بل هي الموضوع، لذا فهي تصدر عن «حالةٍ» يتكشّف فيها عن طريق القلب الموجود بالذات. والمشاهدة شهادةٌ، شهادةٌ بالموجود بالذّات: «بُعدكَ بالعزّل

لا بالاعتزال، وحضورُكَ بالعلمِ لا بالانتقال، وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتحال». وشعر الحلاج بل حياته بأسرها شهادة، وهي لفظة يقرّبها مصدرها من الاستشهاد ومن المشاهدة، وكأنّ مصير الحلاج مكتوب في طَويّ اللغة.

والشهادة إشارة، بحيث تصبح القصيدة دالّة على الموجود بالذات ودالّة على ذاتها. إنّ ما تدلّ عليه القصيدة ليس خارجاً عنها بل هو مركزها، هو النقطة التي يتحدّد بها الخطّ. والقصيدة طوافٌ روحيٌّ حول الله، يتمّ دون اللجوء إلى الحواس «يطوف بالبيت قومٌ لا بجارحةٍ/ بالله طافوا فأغناهم عن الحَرم»، دوران حول نقطةٍ مركزية تصبح إذ تنداح، بفضلِ حركة مدٍّ وانبساطٍ قصويين، محيطاً لدائرة. وهذا التحوّل يتم عن طريق الصّور الشعرية التي هي وسائط تدلّ على الموضوع وتخفيه في آن («الذِّكرُ واسطة تخفيكَ عن نظري/ إذا توشّحهُ من خاطري فِكَري»)، وسائط يتعين تخطّيها. إنّ ما يمنع الرؤية ليس هو الذات، الذات المنفصلة عن الله، المفتقدة إليه. فالمعرفة عند الحلّاج تمتزج بهذه النقطة التي لا تدرك لأنها «وراء اللّاوراء» («لا النّور يدري به، كلاّ ولا الظُّلَم»)، نقطة هي أيضاً مركز الدائرة. والدائرة «لا باب لها ومركز الدائرة هو الحقيقة». فالاقتراب من المركز يقتضي التجرُّد تدريجياً من الذات إلى حد الاتحاد بالمركز دون عبور الدائرة، وكأن الشّفافية مكان تجلّي الواحد الأحد. والحدس الصوفيّ هو هذه النقطة المطلقة التي تعبّر عنها الإشارة والتي يتمّ خلالها، في الشعر والتصوّف، تلاشي الذّات في الواحد الأحد.

وشعر الحلاج، وإن كان محوره الله، ما برح شعراً للفكر. فكلّ قصيدة حركةُ الفكر ذاته، إذ يحدّد وجودها الأصيل ويكتشف فيها عن بنائها الظّاهر الباطن. فتعقّل القصيدة جزءٌ جوهريٌ منها، هو مشاركة في القصيدة، بحيث يلتقي فعل الخلق بفعل إعادة التكوين، في لحظة انبهارٍ ينبثق فيها لـ «عين العلم» فكرٌ لا ينفصل عن القصيدة. فكرٌ تبلوره القصيدة في ومضات متعدّدة هي استحالات للنور المتعالي نفسه. ومن ثمّ فتفهّم الحلاّج لا يمكن أن يكونَ إلا آنياً، كنقطةٍ غير مكانيّة تخترق المكان، ورؤية مشرقةٍ تجمع الشتات. لهذا كان الفكر إذ يتجه في القصيدة نحو الوحدة، منتقلاً من المركز إلى المحيط، صورةً للفكر الخلاق في اتّجاهه إلى الواحد الأحد. وهي حركة يتبدّى فيها الموجودُ بالذّات والمترائي في كلّ هيكل وصورة»، موجوداً تخفيه الشفافية ذاتها. فالقصيدة دليلٌ على وجود الله: «دليل يدلّ منكَ عليكَ». بيدَ أنّ المطلق لا يمكن إثباته وإلا كَفّ عن أن يكون المطلق. لذلك لا بدّ من تخطّي الإثبات والنفي، بحيث لا يوجد شيء معه، قرين له. وتحقيقُ اللاّ وجود

هذا، في الذّات وخارج الذات، هو ما تستهدفه الخبرة الصوفيّة عند الحلّاج، في توكيده وحدةَ الموجود والموجود بالذات، وحدةَ العاشق والمعشوق، تلاشي الأنا في الأنت. إنّ ما يراه الواجِدُ في مرآة الماء بعد عبوره «فَلواتِ الدنوّ»، صورةٌ للذات هي الذات المطلقة، تحوّل أنا إلى أنت تحوّلاً مطلقاً. والصّور تتساوى من حيث أنها جميعاً مظاهرٌ للمطلق. وهذا التحوّل ترتكز عليه المعرفة الصوفية ويقوم عليه الوحي الشعريّ، رغم قصورهما عن عبور الهوّة التي تفصل عمّا لا صورةَ له («ليس كمثله شيء»). ولا فرق ههنا بين الشعر والتصوّف، نظراً لأن «الشّعرَ يعبّر عمّا لا يمكن التعبير عنه. (أكتافيو باز OCTAVIO PAZ).

سامي علي

(باريس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسعد عرابي

همزة الوصل بين السمع والبصر: بول كلي يصغي بعينيه إلى الموسيقى عبر الفن الإسلامي

خَرِسَ العالم ـ في السنوات الأخيرة من الاحتضار ـ حول «بيتهوفن»، ولم يعد في مقدوره سماع الموسيقى إلا من خلال القراءة البصرية للنوتة، وحين شحّ الابصار في عيني الرسام «إدغار ديغاس»، لم تفتر أصابعه عن خلق الراقصات المتحجرة، فقد ظلت إيقاعاتهن وخطواتهن الموزونة تسكُنُهُ، حتى بارح الحياة.

ARCHIVE http://Archive.sakhrit.com

ويذكر «فيكتور هوجو» أن صديقه الأعمى كان يتابع تناوبات الفصول وتتالي الليل والنهار، ويتعرّف على الأوقات، من خلال إنصاته المُرهف لكل ما يجري حوله من حوادث صوتيّة، مثل حفيف الأشجار وزقزقة الطيور (في هجرتها ومعادها)، وغناء أو صرير العديد من الدبيب والحشرات (التي تختفي خلال الشتاء وتظهر في الصيف)، وهكذا فقد كان سمْعه غنيّاً عن بَصَرِه.

لعل الحواس ـ وهي تلتهبُ بحمّى الخلق والابداع ـ لا تعرف حدوداً في اتصالها بالوجود المطلق، والعام؟.. ربّما.

دعونا نمتحن هذه «الربما» (الشطحيّة) عن قرب،

دعونا نمتحن تلك الإشارات والمفاتيح «الغرافيكية» التي تُسجّل بها عادة نوتات «الأوبيرا» و «الباليه». لا شك أن العين في تلك الحالة لا تعجز عن القراءة السمعيّة؛ ولماذا لا نقول بأن الرقص ـ ومنذ ولادته الطقسيّة ـ كان يَحتفي بذلك الزواج الوثني المعقود بين حيزيّ الزمان والمكان؟ بل وأكثر من ذلك، ألا ترون معي أن مبدأ التنويت بحد ذاته، ما هو

إلا ترجمة بصرية للسمعيات اللحنية ولبوساتها المادية التي تدعوها بالتوزيع «الأوركسترالي»؟ ثم ألا تجدون معي أن العازفين أنفسهم قد درجوا ـ في الفرق «الفيلهارمونية» ـ على عادة الامتثال إلى الإيقاعات الفراغية التي ترسُمها عصا قائد «الأوركسترا»؟.

لماذا لا تكون البصيرة الابداعية برزخاً تتداخل في شواطئه موجاتُ الصوت والضوء؟ ربّما! . إذا كان حياءُ الفنانين لا يصرّح بأكثر من «الرّبما»، فإن تجاربهم الابداعية تفضح بشجاعة أكبر ذلك الاتصال المشبوه والمشبوب بين وجد العين ووجد الأذن.

الموسيقيون منهم من أمثال «سكريابين» و«إريك ساتي» يقاربون موسيقاهم من البصريّات، والتشكيليون منهم من أمثال «مالفيتش» و «كوبكا» يستلمون في بناء خطوطهم وألوانهم إلى ذلك الإملاء الغامض الذي ندعوه بالأنظمة الموسيقية (كالأوزان الثنائية أو الثلاثية مع فواصلها الزمانية).

مع علماء الجمال (ولا أقول مع نقاد ومؤرخي الفن)، تصبح صورة هذا التقابل والتفاعل أشد وضوحاً، وذلك بإتيانهم لأنماط من التناظر القائم بين غماميّات مناظر «كلود مونيه» ـ وسديميّات موسيقى «دوبوسي»، وقد امتحنت هذه العلاقة «الانطباعية» في بحر المعرض السمعي البصري الذي أقيم في صالة قصر «شايو» في باريس عام ١٩٨٢، حيث اصطُنعت فيه توحيدات توليفيّة من المناظر الدائرية التي أنجزها «مونيه» في أواخر حياته، وشرائح مختارة بعناية من موسيقى «دوبوسّي»، وكانت تتمركز مقاعد المشاهدين داخل الحاجز الدائري لمناظر «مونيه» وتصدح الموسيقى بطريقة متزامنة.

ويؤكدون أيضاً ـ أقصد علماء الجمال ـ من جهة أخرى على التطابق في الهيكل الرياضي (ذي النكهة الهنغارية) الذي يوحّد موسيقى «بيللا بارتوك» اللحنيّة (الأفقية الاتجاه)، مع اللّوحات البصرية (المعتمدة على ثنائية الأبعاد) والمنجزة من قبل «فيكتور فازاريللي».

وقد امتحن أيضاً هذا التطابق: حين كُلّف «فازاريللي» بتزيين متحف «بارتوك» في «بودابست». نجده قد اختار مراحل من أعماله التي تقتصر على المسطّحات الثنائية الأبعاد، وسيكون من المثير مقابلة هذه الديكورات بمثيلتها التي صمّمها «فازاريللي» لمسرح راقص («لكسيناغيس»)، وحيث دقّت الفواصل والحدود بين الابقاعات البصرية والراقصة

والموسيقية لدرجة واهية لا تكاد تبين، فالعلاقة الحميمة بين الفنون ما هي في تلك الحالة إلا البديل عن عزلتها التقليدية . .

لا شكّ أن البذرة التوليفية التي يحملها «فازاريللي» لم تكن وليدة ساعتها، بل هي ثمرةُ انتسابه إلى تعاليم مدرسة «الباوهاوس»: ليس فقط بصفته خريج إحدى فروعها في «بودابست»، ولكن لأن تربيته الفنية بجملتها ترتكز على توجيه أقطاب هذه المدرسة الألمانية، والتي أُولع فنانوها بوحدة الفنون، «فأوسكار شليمر» كان يَدْمج المسرح الراقص بالموسيقى بالفن التشكيلي، (والجدير بالذكر أن الموسيقى بشكل عام وخارج إطار نشاط هذه المدرسة كانت قد بدأت تتحوّل من أرضية حيادية في الأعمال المسرحية والسينمائية إلى دور فعال يدخل في بناء الجمل والفواصل الايقاعيّة للصور والحوار، بحيث تتعاون وسائل الانارة الصنعية «والفرافيزم» مع التتابع الصوري).

ولعل معلّمي «فازاريللي» من أمثال «واسيلي كاندينسكي» كانوا أشدّ تطرّفاً واستغراقاً في تجاربهم التوليفية، «فكاندينسكي» بعد اختراعه لما يسمى «بالأورغ الملوّن» يُعلن في كتابه: «الرّوحاني في الفن»:

«سيأتي يوم قريب أو بعيد، تتنوّت فيه اللّوحة، تماماً كما هو الأمر في فنّ الموسيقى»، ولم يترك لنا التطور المتسارع في الفن المعاصر فرصة الانتظار الطويل حتى نشهد تحقّق نبوءة هذا الفنان الذي يُعَدُّ التجريديّ الأول، فقد أخذت تجارب «فازاريللي» تتحوّل باتّجاه الفن البصريّ الحركي الذي دَعاه «Cinétique-Optique» والذي استعان في برامجه البصريّة ـ فيما بعد ـ «بالكمبيوتر»، وذلك بالاعتماد على مُعطىً جبريّ بحت، (يوازي برامج علم التوجه «La Cibernétique»)، (وهو ما أوصلنا إلى ما يُسمّى بالصور الترقيمية «Images numériques»، والصور التوليفية «Images de synthèses» المستخدمة منذ سنوات على الأخص في مجالس الفرافيزم).

ولقد كان لزاماً علينا قبل أن نقفز إلى هذه المرحلة أن نترصّد بعض التجارب التي أعقبت بصريات «فازاريللي» المبرمجة، تجارب تعود إلى فناني الجيل الثاني من الفنون الحركيّة من أمثال الفنّان «آغدم» الذي فرش بحيرته الشهيرة (المقامة في حي «الديفانس» في باريس) بسجادة مستلهمة من أنظمة تربيعات السيراميك الشطرنجي في الحرفية الإسلامية، مُبرمجاً انبثاقات نوافيرها بحيث تتوافق شِدّاتُها مع الموسيقى المترافقة . .

والفنان اليوناني «تاكي» أنشأ تجاربَهُ التوليفية عن طريق التحول المغلق:

ARCHIVE

من الصوت إلى الصورة وبالعكس وذلك بالاعتماد على القوانين الفيزيائية، وقد عُرف من مبادرات هذه التجارب: الحجرة الممغنطة المشادة في متحف مركز «بومبيدو» الثقافي للفن المعاصر في باريس، والتي غُرست فيها غابةٌ من النوابض الفولاذية الرِّخصة والمرنة، والتي تمتاز بحساسية فائقة إزاء أية خلجة صوتية تصدر عن زوار المتحف. في تلك الحالة تُترجم النوابض ما تستقبله من الموجات الصوتية إلى ارتجافات وارتعاشات، بحيث تتناسب شدة الرقصات وصيغها: خصوصيّة الأصوات الواردة، (فالجهاز بالتالي كان أعقد من التسجيلات البيانية الميكانيكيّة المألوفة)، والواقع أنه لا يتسع المجال لمتابعة أبحاثه اللاّحقة بسبب تعقيدها التقني، مثالها البحيرة التي بُنيت حديثاً على كثَبٍ من بحيرة «آغام»، وزرعت فيها طواطم راقصة، بُرمجت شَدات إشعاعاتها «الليزرية» بطريقة إنسجامية حركية حية، لا تقبل التكرار، (خاصة وأنّها متزامنة).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كاندينسكي ـ كلي ـ ماتيس ـ فازاريللي ـ جميع هؤلاء كانوا يمارسون (بدرجات حرفية متباينة) الموسيقى والتصوير معاً، ويؤكدون في أبحاثهم النظرية على أنّ الشروط الموسيقية المحسوسة في اللّوحة، تمثل الوثبة الحية الرُّوحية التي تملك سلطان الاتصال والوصال، الاتحاد والاندماج مع الايقاع الكوني العام. وتبعاً لذلك، فإن الموسيقى بقوانينها التجريدية تمثل ما هو تنزيهيّ وشمولي؛ لذا كانت تعفُّ رسومهم عن إعادة تمثيل المرئي.

جميع هؤلاء كانوا ـ ولا عجب في ذلك ـ على اتصالٍ (بشكل أو بآخر) مع التراث البصري (أو السمعي) الإسلامي، وعلى الأخص التجريدي منه، ابتداءً من التقارب اللاّواعي والذي ندعوه باللقاء الصدفوي، وانتهاءً بالاستلهام المحكوم بالسبق والاصرار.. شأنهم شأن بعض الموسيقيين التوليفيين من أمثال «موسورسكي» الذي حطَّ رحاله بعد موسيقى «شهرزاد» وموسيقى «إسلاميات» في قطعته الشهيرة «لوحات في معرض»، ومن أمثال «بيللا بارتوك» الذي كانَ على رأسِ قسم الاستماع في مؤتمر القاهرة للموسيقى الإسلامية عام ١٩٣١، وقد اتّسمت بحوثُه في الموسيقى الإسلامية بتقصي تسجيلاتها المبعثرة بين الأناضول والمغرب وسورية ومصر.

أما لقاء «فازاريللي» مع الفن الإسلامي فهو، يقع بين ما حملته موسيقى «بارتوك» اللّحنيّة وما حملته دراسات «بول كلي» حول مربّعات السيراميك (الزّلّيج) المغربي. وأضيف أخيراً مثال «بيجار» الذي استعار بعضاً من تقنيّات الرقص الدّراويشي داخل سياق

جُمله الراقصة المعاصرة.

مثل هذه الملاحظات تقود إلى سؤال جمالي لا يخلو من المخاطرة: **هل تُعدُّ التوأمية السّمعية البصرية، واحدة من السمات الجمالية التي تتميّز بها تقاليد التعبير الفني الإسلامي؟**

لكي نمتحن هذه الفرضية، علينا أن نعتلي بساط الريح ونسافر ألف ليلة وليلة إلى القرن العاشر، إلى أيام إبراهيم وإسحق الموصلي، زرياب، والفارابي، إلى عصر الرياضيات التي كانت تعانق: الموسيقى والهندسة بحميميّة متعادلة.

وعلينا أن نقفز إلى القرن الحادي عشر حتى نشهد الدراسات التوليفية الأبلغ أثراً، من أمثال أبحاث البيروني التي تتصيّد العلاقة التبادلية بين سرعة الصّوت وسرعة الضوء، ودراسات الجلداقي حول الإدراك المركب للصوت والضوء، وتزامن أصدائهما. ولعل ما هو أجدر بالاهتمام أن المزخرفين في ذلك الزمان كانوا يملكون ـ مثلهم مثل المهندسين ـ حساسية مرهفة في قياس تسارع الأشكال، فالخط المنكسر مثلاً أشد تسارعاً ـ بالنسبة إليهم ـ من المنحني، وتزداد سرعةُ دوران النجمية كلما تضاعف عدد أضلاعها، (والواقع أن أضلاع النجمية لم تزد عن الأربع والعشرين إلا مؤخراً فقد وصلت إلى الثماني والأربعين ضلعاً، خاصة لدى معلمي المغرب).

ولعله من الممكن إقامة مقارنة بين مفهوم هذا التسارع وقياسه ومفهوم الـ «Tempi» في قياس الموسيقى المعاصرة.

وهكذا نجد في كل مرة أن الزمان ما هو إلا عامل أساسي في تقارب وتسارب النشاط السّمعي البصري، ولئن ابتدأ العرب باختراع الساعة فقد وصلوا في عهد الجَزْري إلى برامج ميكانيكية في غاية التعقيد، وقد سُجّلت أغلبها في كتاب الجزري المعروف: «كتاب في الحيل الهندسية» الذي يعود إلى نهاية القرن الثالث عشر، والذي نعرفه من المخطوطات اللاحقة التي تنسخه، فالأصل أغلبه مفقود، ولعل ما هو مهم في هذا الكتاب: طبيعة الرسوم الميكانيكية التي تشرح البرامج الميكانيكية للدارات المغلقة، خاصة في الأشخاص الآليين الذين يشكلون فرق الموسيقى والعزف. ويُرجع «فرانك بوبّيره» المختص بالفن الحركي أصول الكثير من فن المتحركات المعاصرة إلى عصر اختراع الساعة والإنسان الآلي والمتحرّكات الميكانيكية العربية، والتي كانت على الأغلب لا تملك وظيفة نفعية بل تمثل دمى فنية غايتها التسلية.

ومن المفيد في هذه المناسبة الاستعانة بتقسيم «برغسون» للزمن إلى زمن فيزيائي وزمن نفسي، فإذا كان النموذج الأول يصوغ هذه الميكانيكيات الآليّة، فإن الزمن النّسبي النفسي نجده أساسياً في الفن الإسلامي الصّرْف، ففنّ التمنمات لا يصف زماناً، فنحن لا نميز بين الفصول، ولا بين الّليل والنهار في تلك الحالة، ذلك أن الزمان قد اقتصر إدراكه من خلال ايقاعات الخطوط والألوان. وحتى لا يقودنا موضوع الزمان خارج إطار البحث، علينا أن نعرّج إلى مفهومه في الكلمة، فهي شكل وزمان، أي صورة وايقاع.

فإذا ما أبحرنا مع فنون الحرف والكلمة، وجدنا أن الكتابة العربية لا تخلو من العمارة الصّوتية فالحروف (وهي الأصل في التنزيه والتجريد) تعبّر عن الأصوات. وبعضٌ من الآيات الكريمة يُستهل بحروف لا تملك معنًى محدّداً خارج ما قاله ابن عربي عنها: «إن الحروف أمة من الأمم»، وترقّ الحدود بين الكلمة والنغم حتى تبدو أشدّ تراشُحاً ونفاذاً في صيغة الشعر العربي، والذي كان موزوناً، مقفّى، مشطوراً إلى شطرين بينهما فاصل، وأحياناً تعقب الفواصل الممتدة كل أربعة أبيات، فتسمى بالرباعيات. والبيتُ يبنى على أساس بحور الشعر المتعددة التفعيلات: أنماط من التوقيع الموسيقي الذي يعود إلى عصر الحداء والمعلّقات.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

منذ ذلك الحين والعلاقة حميمة بين ريشة العزف وريشة الكتابة، فليس من قبيل المصادفة أن العرب يصنعون من مادة القصب نفسها مزاميرهم وأقلام الكتابة والتخطيط، فإذا كانت تقاليد الخط قد جعلت الايقاع في المقام الأول فإن بعض صيغ هذا الخط التي تصل إلى درجةٍ عالية من التفنّن لا تكاد تقرأ، بل ترى وتسمع، مثل تعداد صفات الله الحسنى، والبالغة الهوى في: هو.

وعندما يتبجس الشعر من «القلب» يلتقي فيه عشق السمع والنظر، ويتصل الإصغاء بالرنوّ؛ في «القلب» تتعانق لذّة العين وطرب الأذن، يتّحد سمع العين وبصيرة السمع، «فالقلب» يقع موقع الحدس والإلهام ويعشّش في حناياه غوامض الاشراق وعنقاء الفن، فكثيراً ما يوصف الشعر بالفن والصناعة كقولهم: «الفن للالماح».

يقول الشاعر الأعمى بشار بن برد في امرأة:

يا قوم، أُذني لبعض الحي عاشقةٌ والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قالوا: بمن لا ترى تهذي فقلت لهم الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

ومن أجدر بالحديث عن القلب والبصيرة من جماعة الذوق: المتصوفة.

كيف اتفق جماعة الذوق وجماعة الصناعة حول مراتب اندماج السمع بالبصر

ما بين الفن الإسلامي والتصوّف: ذوقٌ ومشاهدة.

تحتكر النصوص الصوفية معرفة عرفانية شهودية في علم الجمال قائمة على المشاهدة والإحسان، وقد جاء في الحديث الشريف: «إن الله جميل يحب الجمال» وقد خلق الخلقَ ليُعرف به، فهو شاهد على الجمال المطلق، وبين الشاهد والمشاهدة: شهود، شأنه كشأن الاحسان (وهو الفضيلة الأولى في التصوّف)، فبينها وبين الحُسن قرابة ووصال.

إذا كان الفن الإسلامي يُعنى بسيرة المتصوفة وذلك برسمهم في المنمنمات، فإن سرّ تلك العلاقة التحالفية بينهما، لا تنكشفُ إلاّ من خلال التأمل في المعاني الجمالية المشتركة، والتي تتصالح مع تصورهم لمطلق الوجود، وللوجود المطلق.

يرسم الطرفان صورةً ذهنية واحدة للمنظور الشيء في الكون، (بعالميه الكبيريّ والصغيري). كبنية ذرية متحركة، وكديمومة ضوئية نابضة، تنتظم جميعها وفق إيقاعات محكمة لانهائية، فالجسم المطلق (وهو الجوهر الفرد أو الوجود الأصغر)، يصدر بالنسبة للأشاعرة»[1] عن اتحاد الجوهر والعَرض، فالأجسام والجواهر والأعراض تُخلق وتفنى بين كل لحظة وطرفة عين، فالجواهر عرضية، والعَرض عارض، والمادة والكون كذلك: كل إلى زوال وفناء «ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام». بالنسبة للمتصوفة: تُشتق البنية الذرية من البنية المطلقة للنور، والتي يسعى إليها الفنان والمتصوف بمسلك واحد هو طريق «كشف المحجوب»، (تماماً كما تسعى الفراشة إلى النور والنار)؛ وبهذا ينفصل «البصر» عن «البصيرة»، فالبصيرة لا تملكها حاسة البصر، بل تصدر عن الكشوفات القلبية (بالنسبة للغزالي)، وهذا ما يفسر الفرق بين مفهومي: البصر بمعنى شاهد والمرتبط بالظاهر والظهور والعرض، والبصيرة القلبية المرتبطة بكشف الباطن. وهذا يعني أن «الظاهر» يقتصر على مرايا الوجود وبالتالي (هرطقة التمثيل والتشخيص)، في حين أن «الباطن» يعبّر عن حقيقة الحقائق للوجود المنزّه والمتناسخ في معنى التجريد والهندسة.

---

(١) نسبة إلى أبي الحسن الأشعري، الذي خرج عن المعتزلة في القرن التاسع الميلادي، ولم يُعرف كمتصوف، كما لم يُعترف به ابن حنبل كمتكلم سني، ولكن تفسيراته الأصولية تصل إلى أبعادها القصوى في بعض النصوص الصوفية.

تتوافق الذّرية الأشعرية مع المبدأ التجزيئي للبصريات الإسلامية (المتمثلة في الفسيفساء البللوري وتربيعات السيراميك، والخلايا المتشابكة في النسيج والبروكار والسجاد إلخ)، كما تفسر اتصال هذه البصريات بالتردّدات الصوتيّة للموسيقى «الثقرية» (كارتجافات أوتار العود، والقانون والسانتور وغيرها من الآلات التي تعتمد على تجزيء العلامة الموسيقية إلى أكثر من النصف أي أكثر من البيمول والدييز، ذلك أن المجال الحيوي يتّسع للعازف حتى يصل إلى حساسية ثمن العلامة).

أما مبدأ الحركية والعرض والفناء فهو يفسر الالتفافات اللّولبية في الزخرفة خاصة في التجميّات الدّورانية. ويشرح مفهوم ابن عربي حول تجديد الخلق بالنّفَس: المعنى البصري العميق للعنصر المعماري الخاص بالفن الإسلامي وهو فن زخرف المقرفص (المستلهم من خلايا النحل، وتشكّلات الصواعد والنوازل) فهو يقول: «بين كل شهيق وزفير نموت ونحيا» كيف تجد المعنى نفسه في بناء خلايا المقرفصات؟ إن الحجيرات المقعّرة (الشهيق) تتبادل مع الحجيرات المحدّبة (الزفير)، أما التلوين في تلك الحالة فيلعب دوراً معاكساً يقوم على تبادل التبادل بمعنى توضيح شريحتين من الادراك السالب والموجب (للشكل والأرضية): فالحجيرة المقعرة تلوّن بلون متقدم كالأحمر، والحجرة المحدبة بلون متراجع كالأزرق، وهكذا تلتقط شبكية العين وهماً بصرياً ينتج عن تناقض التناقض، وهذا لعمري مبلغ الفناء ، والحيرة (وفق مصطلح ابن عربي). ولكن ألا تملك هذه المقرفصات دوراً صائتاً، خاصة المعزولة منها في باطن القبة؟. الواقع أنّ بعض صالات الاستماع للموسيقى في القصور (واحدة منها في أصفهان) تستقي فيها أشكال وحدات مقرفص القبة من أشكال الآلات الموسيقية، كما تجهّز أحياناً الزوايا القصية في حرم المسجد (خاصةً في مصر) بأنماط من الحجيرات الفخارية تقوم بوظيفة تفخيم صوت الخطيب وانتشار أصداء لهج المصلين في سماء الحرم، مثله كمثل المحاريب الاسطوانية (والتي كثيراً ما تحتوي على مصابيح أو زجاج معشق). تملك القدرة نفسها على تفخيم صوت الإمام[1].

إن معنى النفس أو الشهيق والزفير يندمج في شكل رئة العود نفسه.

فالعرب كانوا قد استلهموا شكله في الماضي من القفص الصدري للحمام. . .

(١) ولعل دور رئة القبة نفسها في الحرم ما هو إلا إعادة أصداء الخطب والدعاءات والذكر في سمائها.

بين رئة العود، وتَنفّس المقرفص: شهيق وزفير، فناء وبقاء، تبادل أسميناه **الحيرة «la perplexité»** والتي تقع بين الشك واليقين، نموذجها الأول رقعة الشطرنج، والقوة الادراكية المتساوية بين المربعات السوداء والمربعات البيضاء، والتي يحتار فيها المعنى بين الشكل والأرضية بين اللحن والفاصل، مثل هذا النظام سيحكم أنظمة مربعات السيراميك (الزلّيج أو القيشاني) والتي ستتحول في وجدها إلى مربعات سحرية مختومة بأسماء الله الحسنى التسعة والتسعين، وسنرى كيف أنها ستقودنا من الموسيقى إلى الرقص.

يقول جلال الدين الرومي: «كثير من الطرق تؤدي إلى الله أما أنا فقد اخترت طريق الموسيقى والرقص»، ويؤكد بأنه لا يمكن للمريد أن يصل إلى المعرفة الصوفية إلا إذا تحولت كل شعرة من شعراته إلى عين بصيرة. ويروي أحدُ الرسوم فصلاً من سيرة مولانا الرومي تمثل مروره ذات يوم مع فرقته على سوق الصاغة ليصحح ديناره الذهبي، وما إن بدأ الصكاك بالطرق حتى تحول الطرق إلى نقر، والنقر إلى إيقاع والايقاع إلى رقص فإنشاد، وهكذا أخذ بمولانا الحال مشيراً إلى الصكّاك ألا يتوقف عن الطّرق، وما إن صحا من الحال حتى كان قد فنى الدّينار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن النظرة الجمالية المتمعّنة في العلاقات البصرية في اللوحة تكشف كيف يمكن أن يدخل موضوع الموسيقى والرقص في القيادة الايقاعية للخطوط والألوان، وفي البنية الأساسية للتكوين العام.

في الوقت الذي ملكت فيه الموسيقى العربية تأثيرها الحسري، نجدها قد استخدمت كأداة تعبيرية أولى لدى المتصوفة، حتى أننا نعثر على مصطلحات مشتركة بين الميدانين، مثل المقام، والحال، والدور، والنوبة، والفصل، والقبض والبسط . . إلخ . . أما الذكر فهو الصيغة الصوتية الأكثر شيوعاً، إذعاناً للآية الكريمة: ﴿اذكروني اذكركم﴾.

يَتحوّل الذكر (ذكر الله وأسمائه الحسنى) لدى دراويش المولوية إلى رقص دورانيّ حلزوني يشبه الطواف المتسارع والتصاعدي، (ويقوم الإمام بدور القائد). يجري هذا المهرجان على الأغلب في ساحة مثمّنة، أي تحيط بها ثمانية أسوار. وهذه الملاحظة ليست هامشية فهي تكشف عن ذلك الاتحاد العميق والرمزي الروحي بين الموسيقى والأشكال. فالمثمّن كما نعرف ما هو إلى الشكل الهندسي الأكثر انتشاراً في شتّى مواد الزخرفة

الإسلامية، والدراويش بدورانهم المتواتر يعكسون التفاف الأفلاك السماوية ليتحدوا من خلالها بحلزون الكون، وحيث يتمّ الاتصال بالايقاع الوجودي العام . أما زخارف القبة التي يرقصون تحتها فهي على الأغلب مشكّلة من خلايا المقرنصات، المبنية أيضاً على أساس المثمن أو مضاعفاته. والواقع أن المثمن نفسه ما هو إلا نتيجة الرغبة في تدوير المربّع أو تربيع الدائرة (حسب تعبير الجاحظ)، وهما رمزان جدليان للأرض والسماء، للعالم السفلي والعالم الروحي. فالمربّع يلتف حول نفسه حتى الفناء، وحتى الصحو والانتباه (وفق التعبير الصوفي)، وابن عربي يعتمد على حديث (ضعيف الإسناد) في تأكيد معنى الصحو في هذا السكر:

«الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

تبرز في أسماء الله الحسنى ثنائية: «السميع البصير» يعززها الحديث القدسي: «ولا يزال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به» (صحيح مسلم والبخاري).

يقول الحلاج في كتاب الطواسين ص ١٣٤: «ومن وصل إلى النظر استغنى عن الخبر، ومن وصل إلى المنظور استغنى عن النظر».

هناك إذن تحالفٌ ضمني بين جماعة الذوق وجماعة الصناعة الفنية، يكشف عن عزيمة الاثنين في توحيد النشاط الجمالي لحسن الصوت وحسن الشكل، فالصوت لديهم يصبح عمارة والعمارة أرقاماً، والأرقام موسيقى والموسيقى عبادة والعبادة وجداً، والوجد رقصاً، وهكذا.

يملك الفن الإسلامي سمة جمالية (نادراً ما يلتفتُ إليها المختصون في العمارة الإسلامية) وهي ما يمكن تسميته مجازاً بفن «المناخ المغلق»، فالعمارة في تلك الحالة ليست فقط عمارة هيكلية (كالعمارة الرومانية مثلاً) بل هي عمارة احتفاليّة تعنى بالاكساءات أكثر من المخطط، ويكاد في بعض طرزها أن ينفصل عمل المهندس عن المزخرف، ناهيك عن العناصر الحرفيّة التي تلعب دوراً لا يمكن إهماله في هذه البيئة البصريّة، (مثل البسطِ والسجّاد، والثريّات والمباخر ومساند القرآن الكريم، والأواني الزّجاجيّة . . إلخ). وهذا المفهوم يبدو نتيجة حتميّة لجمالية الانعكاس الذرّي، والتي ندعوها «بجمالية المرآة»، وبالإجمال فإن فن المناخ يعبّر عن الرغبة في بناء بيئة سمعية بصرية مغلقة حميمية

ومغلّقة للمشاهد (تماماً كمناظر مونيه الدائرية التي مرّ ذكرها)، فهو يعزل رحم البيئة الداخلية عن المحيط الخارجي المادي، ويصون بالتالي حرمة وقدسية السكينة الفردوسيّة، سواء في الأوابد الدينية أو الدنيوية. ويقوم تحقيق هذه الشمولية بتعاضد شتى الفنون والصناعات السمعيّة والبصرية، وذلك بإلغاء الامتيازات التي تعلو فيها أحياناً حرفة أو صناعة على أخرى.

في هذا العالم الجنيني، تتداخل وتتزامن الايقاعات الذرّية سواء السّمعية منها أو البصرية، وذلك ضمن مهرجان وجديّ توحيدي حركي، تشارك فيه التقاسيم والأصداء النغرية مع الانعكاسات البصرية المتبادلة بين الفسيفساء والسيراميك الشطرنجي سواء كان على الجدران أو تحت الماء. ناهيك عن المواد اللامعة والعاكسة للنور كالزجاج المعشّق، والمرايا، والسيراميك، والرخام المجزّع، والمعادن البرّاقة، والأصداف المرصّعة إلخ...

في هذا المناخ تواجه أنماطاً من الترصيع والاندماج، من التناظر المحتمل بين الصيغ السّمعية والبصرية، مثالها: التناظر بين الايقاعات المتتالية لمربعات السيراميك (الزلّيج أو القيشاني) الفيروزيّ الأحادي اللون والمتنوع اللمعان (بسبب تنوع الشوي وتنوع اتجاه السطح) من جهة، والتقاسيم الموسيقية المعتمدة على السماع الأفقي الأحاديّ الاتجاه، كمتتالية لحنيّة لا تقبل العودة، شبيهة بتداعيات صفحات ألف ليلة وليلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا ما قابلنا كل مربع مع واحد من الألحان نجد أن التكرار في تلك الحالة محكوم بالتنوع الذي يصدر عن تباينات مرهفة الحساسية، سواء في الانتقال البصري من مربع إلى آخر أو بالانصات التقدمي من لحن إلى آخر. والجدير بالذكر أن العين أو الأذن غير المدرّبة لا تكتشف التنوع داخل التكرار (وهذه حال بعض المتعصبين للفنون الغربية، القائمة على المنظور العمقي، وعلى تعددية الألحان).

ولا يشتمل البناء الموسيقي الأفقي على الموسيقى الحرفية وحدها، بل يتعداها إلى الذكر والترتيل والتجويد والموالد، ويكفي أن تكتشف الفرق البسيط بين صيغ الأذان الخمسة حتى تكتشف ذلك التنوع النغمي في الايقاع المتواتر، (وحتى الباعة في السوق يكررون مناداتهم بنغمات بسيطة لا تقبل التكرار).

ولقد نبّه سيمون جارجي «المختص بالموسيقى الإسلامية (في مؤتمر «مونبلييه» عام ١٩٨٢) إلى الصراط المستقيم الذي تنتظم على أساسه اللغة الموسيقية والبصرية الإسلامية، ابتداء من الغناء الإفرادي والتقاسيم وانتهاء بالهندسة والعَرْبَسة الحلزونية.

يدعونا «بول كلي» دوماً للاصغاء إلى الموسيقى عن طريق العين، وقد كتب إلى جريدته منذ زيارته الأولى للشرق العربي شارحاً كيف أن الموسيقى الإسلامية قد ساعدته على التقاط معنى التشبّع والتزامن المستخدمين في الألوان، مكتشفاً الايقاع المشترك بين الفنّين. والواقع أن مؤرخي الفن يؤكدون على زيارته القصيرة لتونس التي لا تتجاوز الاسبوعين (رحلة سياحية أكثر منها فنية)، ويتناسون زيارته المعراجية الطويلة لمصر، وعكوفه في شمسها ما يقرب من العام. إن عودة بسيطة إلى أعماله في هاتين الفترتين تثبت هامشية الأولى وعمق غور الثانية. ففي لوحة «عازف البيانو» التي أُنجزت في ألمانية قبل سفره، كما في لوحة «غناء عربي» التي نُفّذت في تونس، نجد أن الاثنتين قد صيغتا بتقنية التصوير الغربي ومقاربته مع الموسيقى الغربية، في حين أن أعماله التي تشكل مجموعتي: «المربعات السحرية» و «المناظر المصرية» والتي أنجزت في مصر، تعتمد على المدرّج المسطّح من التقاسيم اللّونية الصريحة، أو على المنظور العمودي (المتوازي) العربي، وحين يَستلهم من الكتابة العربية تظل مسطحة دون ظلال، مستخدماً في هذه الأحوال جميعاً الايقاع الجبري ونظام رقعة الشطرنج واتصال هذه البرامج بالألحان الأفقية. لعلّه أول فنان غربي تحقق لديه دمجُ التعبير التشكيلي العربيّ بموسيقاه اللحنية.

وفي نهاية المطاف، يدعم عالم الجمال الكبير «إتين سوريو» بشكل قاطع هذه الاحتمالات، وذلك عندما حقق التحول من الأنظمة البصريّة الزخرفية إلى الأنظمة الموسيقية، باعتماده على طرق ميكانيكية معقّدة، وبامتحانه عدداً من الصيغ الفنية توصل إلى أن الأشكال الهندسية للزخرفة العربية هي الأشد طواعية للترجمة الموسيقية معتمداً على زخرف (موتيف) استخرجه من جدران الأندلس، وبعد أن حذف منه بعض التفصيلات الشّعارية مثل النخلة، ورغم أن النواظم الموسيقية المستخرجة قد بدت له أدنى حساسية فنية من النواظم البصرية المترجمة، فإن هذا التحوّل كان أشبه بمعجزة يتّصل حلمها بكيمياء العصور الوسطى، وهاجس تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة.

نستخلص من هذه الاجابة شبه الحتمية أن التحول من البصريات الهندسية المسطّحة والمقتصرة على بعدين، إلى الألحان الأفقية ذات الاتجاه الواحد، أقل تعقيداً من التحول من تعددية المستويات الثلاثية الأبعاد في اللوحة التقليدية الغربية إلى تعددية المستويات الموسيقية أي تراكبية الألحان، وبالتالي فقد يكون الفن الإسلامي بشقّيه السمعي والبصري أشدّ قابلية للاتحاد من مثيله في الفن الغربي.

بين اليقين والحيرة تقع غبطة البحث والتّساؤل.

أسعد عرابي
(باريس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس

رامبو، مشرقيا، صوفيا

- ١ -

لهذه القراءة تاريخ*.

تعرفت على شعر رامبو فيما كنت مأخوذاً بالتجربة الصوفية خصوصاً ما اتصل منها بالجانب التعبيريّ ـ اللغويّ. وكنت كلما تعمقت في قراءته، أقول في نفسي: كأن رامبو، رامبو «فصل في الجحيم» و «إشراقات»، من السّلالة نفسها، سُلالة الجنون الصوفيّ. وخطر لي أن أنقل شعره إلى العربية. غير أن الصعوبة التي واجهتها في نقله والتي اضطرتني إلى أن أرجىء عملي، أتاحت لي مزيداً من تفهم تجربته.

اتّضح لي أولاً أننا لا نجد في شعر رامبو تأثراً بالثقافة التي تأثر بها كتاب الغرب وشعراؤه، آنذاك، عنيت الثقافة اليونانية من جهة، والثقافة اليهودية ـ المسيحية من جهة ثانية، مما يعني، تبعاً لذلك، أنّ تجربته فريدة، داخل الثقافة الفرنسية ذاتها، وغريبة على الشعر الفرنسي.

---

* ألقي هذا البحث في جامعة بولونيا (إيطاليا) في إطار الدوّرة الثالثة للجامعة العربية الأوروبية، (تموز (يوليو) 1988) وضمن برنامج «قراءات متقاطعة»، رئيس الكاتب والروائي الإيطالي أمبيرتو إيكو، وفي هذا البرنامج يقدّم إختصاصيون أوروبيون قراءاتهم لأعمال عربية، ويقدّم اختصاصيون عرب قراءاتهم لأعمال أوروبيّة.

واتّضح لي ثانياً أنه في رسالته إلى إيزامبار وديميني يؤكد، من أجل رؤية جديدة للعالم، وكتابة جديدة، على ما كانت الصوفية العربية قد أكدته ـ تجربةً وكتابةً: في كلّ ما يتصل، على الأخص، بتعطيل فعل الحواس ـ بُغيةَ الوصول إلى حالة من الشّفافية في الشخص، تخترق كثافة العالم الخارجي المادي إلى شفافيته، بحيث يسمع الشخص ما لا يُسمع، ويَرى ما لا يُرى.

وهذا مما أغراني لكي أقرأ رامبو بوصفه شاعراً مشرقياً ـ صوفياً.

ها أنا إذن، أقرأ رامبو بوصفه شاعراً مشرقياً ـ صوفياً. أعني، إنطلاقاً من ذلك، أنني أجد في شعره أبعاداً أساسية من الرؤية الإبداعية العربية. وقد تثير صفة «العربية» هنا بعض الالتباس، لذلك أسارع فأوضح قصدي. إنني استخدم هذه الكلمة بمعنى خاصّ وفي سياقٍ يستبعدان العرق والقومية والدّين، بحصر الدّلالة، بحيث تشير هذه الكلمة حصراً إلى تركيب ثقافي خاصّ، تمتد جذوره إلى ما قبل الإسلام واللغّة العربية، إلى الهند وفارس واليونان، وإلى سومر وبابل، مروراً بالتّوتين اليهودية والمسيحية. وهو تركيبٌ ائتلفت عناصره المتباينة، في مناخ الإسلام، المتوسّطي على الأخص، وأفصح عن هويته باللغة العربية. وهي، إذن، قراءة شاعر عربيّ يحاول أن يستقصي البعدَ العربيّ، بهذا المعنى الثقافي الواسع، في رؤيا رامبو الشعرية وفي تجربته على السواء.

وتشير كلمة الشرق، ضمن هذا المعنى، إلى الشرق العربي، الذي يشكل جزءاً عضوياً، من كيان الشرق بكامله ـ الذي يظل على الرغم من تنوع شعوبه وثقافاته، وحدةً متميزة، إزاء ما نسمّيه بالغرب، في تنوع شعوبه ولغاته.

ـ ٣ ـ

ولد رامبو وعاش ومات في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (٢٠ اكتوبر ١٨٥٤ ـ ١٥ نوفمبر ١٨٩١) وأمضى من عمره القصير هذا أكثر من عشر سنوات في وسط عربي ـ إسلامي. فأولى رسائله من عدن مؤرخة في ١٧ آب ١٨٨٠، وآخر رسائله من عدن أيضاً مؤرخة في ٣٠ نيسان ١٨٩١. إنه القرن الذي شهدت فيه أوروبا تحوّلها الحاسم الذي قادها إلى التقنية الحديثة. وهو يتميز بتجاوز المرحلة اللاّهوتية ـ الاقطاعية، ونشوء الاستعمار الامبراطوري فيما وراء البحار، والإستعادة العقلية لليونان، استعادةً أسهمت في

تحطيم المسبَقات الفكرية، والبنى الخرافية إجمالاً، وأسست للنظرة العقلانية.

وفيما كانت الحياة في الغرب تتأسس على البعد الصناعي، كان الفكر الغربي يحلل وينقد الذات والآخر في آن. وكان الآخر العربي في قلب تساؤلاته. ويمكن أن نعدّ موقف إرنست رينان من ابن رشد والرشدية في أطروحته التي قدمها في ١١ آب، سنة ١٨٥٢، قبل ولادة رامبو بعامين، بين أبرز هذه التساؤلات النقدية حول الآخر العربي. ومع أن نقد الفكر العربي للفكر الغربي كان بعيداً عن الموضوعية والدّقة بحيث يمكن القول إن هذا النقد كان يشهد على تطور الفكر الغربي أكثر مما يشهد على فهم الآخر العربي، فإن العقلانية الغربية نتيجة رافدين أساسين: الفلسفة اليونانية، والعلم العربي.

وقد تمحورت هذه العقلانية على معرفة المادة. وبما أن المادة تقاوم، فلا بد من النضال ضدها، لاكتشاف خصائصها، وذلك من أجل فهمها وتحويلها. وتحويل المادة، بوصفها شيئاً أو موضوعاً، يقود بالضرورة إلى تحويل الذات. هكذا أخذت العقلانية الغربية تتجلى في حركة متواصلة من البحث والتساؤل في كل ما يتصل بالموضوع والذات ـ أو لنقل، بتعبير آخر، الطبيعة والثقافة. ولنقل إن رامبو، ربما اعتقد، في خضم هذه التحولات، أن الكومونة قادرة أن تفعل شيئاً في اتجاه ما يتطلع إليه. ونعرف جميعاً أنها غرقت في الدم، وجاء في إثر ذلك، النظام الأخلاقي لكي يهيمن. وكان لهذا الفشل أثرٌ بارز في نفس رامبو وحياته كما تفصح عنه رسالته إلى إيزامبار. ولعل «فصل في الجحيم» لم يكن إلا فصلاً في الجحيم السياسي الفرنسي، أي نوعاً من المجابهة لذلك الواقع الجَهْم، شبه الوحشيّ.

ـ ٤ ـ

في مناخ هذه العقلانية ـ التقنية، ووراء الرفض الظاهر للآخر العربي، كانت تنمو حركة انفتاح على الآداب والفنون العربية، تمتدّ أصولها إلى عصر النهضة الأوروبية، وأخذ ينشأ، نوع جديد من الإدراك، يمكن أن ندعوه بالإدراك الجمالي، يتجاوز الإدراك الخارجي السطحي للشرق العربي وثقافته، أعني التجاري ـ السياسي، ويتجاوز كذلك الوصفية السهلة، والتبسيطية الزخرفية والتزيينية. وبدأت حركة واسعة من استلهام هذا الشرق بأبعاده العميقة الخلاقة، في الشعر والرواية والحكمة، في التصوير والمسرح، وفي الموسيقى، مما يعرفه المعنيون جميعاً. ودعمت هذه الحركة ترجمات لبعض الأعمال العربية ـ الإسلامية الكبرى، كألف ليلة وليلة، وبعض الكتب الصوفية، وبخاصة كتب فريد الدين

العطار (كتاب النصائح الذي ترجمه سيلفستر دوساسي (Sylvestre de Sacy) سنة 1819، وكتاب منطق الطير الذي نشره Garcin de tassy سنة ١٨٥٧، وترجمه سنة ١٨٦٤.

هكذا أخذ ينشأ في قلب الهيمنة العقلانية ـ التقنية، عالم آخر يتصل بالجوانب الخفية في العالم، وبخاصة تلك التي تفلت من كل محاولة للتحديد العقلاني، وهي تتجلّى، على سبيل المثال، في أبعاد اللاّنهاية، والسّحريّة، والتخييل. أخذ المبدع الغربي يدرك أهمية العلاقات الأخرى، فيما وراء العلاقات السببية الظاهرة المعروفة، المبرهنة عقلياً، ـ عنيت تلك العلاقات التي تنتج عن نوع آخر من السببية، مجهول، ولا تمكن البرهنة عليه. أو لنقل، بتعبير آخر، تلك العلاقات التي تولد شعوراً بالغامض، اللاّمنتهي، وبما يتجاوز أطر المنطق والعقلانية. وكان هذا في أساس الإنقلاب الكتابي الغربي: تحطيم بيانية بوالو (مات ١٧١١) التي كانت تهيمن على النظرية الشعرية والكتابة بعامة، والتي كانت مؤسسة على العقل، والدخول في عالم آخر ـ عالم التخييل والحلم، والغرابة السحرية. وهذا ما يسميه بورخيز، في كلامه على ألف ليلة وليلة، بالإحتلال الشرقي المدهش، للغرب. وهو الإحتلال الذي ألغى هيمنة العقل على الإبداع الشعري، والفني ـ الروائي، بعامة، وأحل محلّه بعد اللاّنهاية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا بدا في ضوء النتاج الإبداعي الغربي الضخم في الشعر والتصوير والموسيقى والرواية والمسرح، بدا أن الشرق العربي هو بالنسبة إلى المبدع الغربي أشبه بِرَحِم لا نهائية للتخيلات والأشكال، ولم يكن عجيباً في ضوء هذا كله أن يجهر غوته قائلاً، سنة ١٨١٦:

«انْجُ. اذهبْ إلى الشرق الصافي
تنشق هواء الآباء»،

وأن يجيبه رامبو، بعد حوالَى خمسين سنة:
«عائدٌ إلى الشرق، وإلى الحكمة الأبديّة الأولى».

لا أقصد في هذه القراءة أن أبرهن، وفقاً للمنحى الأكاديمي، على أن رامبو متأثر بالفكر العربي ـ الصوفي. فمسألة التأثر غير مهمّة في حد ذاتها، ذلك أن التأثر قائم بوصفه ظاهرة تاريخية ترافق إبداعات الإنسان بشكل وثيق، وبوصفه ظاهرة كونية. فلا شيء في

الإبداع من لا شيء، وما في الذات مسكونٌ بحضور الآخر قليلاً أو كثيراً، بشكلٍ أو آخر. المهم إذن هو كيفية التأثر، أو هو كيفية استخدام الذات المبدعة لمادّة التأثر وعناصرها.

وسأهمل كذلك في هذه القراءة، ما يقال عن رامبو من أنه كان يعرف العربية وأنه مات مسلماً، وكلَّ ما يقال عن فريديريك رامبو، أبيه، من أنه كان يعرف العربية جيّداً، وأنه ترجم القرآن إلى الفرنسية، ووضع كتباً عن اللغة العربية. سأهمل ذلك، إذ من الممكن أن يعرف شاعر العربية وأن يكون مسلماً دون أن يعني ذلك أيّ شيء في إطار ما نذهب إليه في هذا البحث. لكن بالمقابل يجب أن نشير إلى أن معظم الباحثين الغربيين الذين يدرسون تأثير الشرق على الغرب، يحددون الشرق بأنه اليونان أولاً، واليهودية ـ المسيحية ثانياً. وليس في شعر رامبو أي أثر مهم للثقافة اليونانية، أو للثقافة اليهودية ـ المسيحية كما أشرت، إلا سلبيّاً، أي بوصف شعره نسياناً شبه كامل لهاتين الثقافتين. فالشّرق في شعره هو، إذن، شيء آخر.

أحاول إذن، في هذه القراءة، أن أتساءل حول هذا الشيء الآخر مشيراً إلى أن رامبو يثور على الغرب الثقافي والحضاري، بعناصر غير غربية، يمكن أن نسميها عربية، بالمعنى الثقافي الواسع الذي أكدت عليه في البداية، وأنه يؤسس بلغته الفرنسية لغربٍ شعريّ في أفق صوفي ـ مشرقيّ.

أدرك، فيما أفعل ذلك، أن قراءتي هذه لرامبو ستثير، على الصعيد النقديّ، تساؤلات كثيرة ـ خصوصاً أنني أضع جانباً ذلك الكم الهائل من الدراسات النقدية حوله، والتي تتناقض فيما بينها، فيرى بعضها مثلاً أنه ثوري في أقصى اليسار، فيما يرى بعضها الآخر أنه مسيحي، عاش تجربة الخطيئة والخلاص، ويرى بعضها، مثلاً آخر، أنه نيتشوي ـ يكرز بإرادة القوة والإنسان المتفوق، بينما يرى بعضها الآخر، أنه، على العكس، مُعادٍ للدين ولجميع الأوثان الجنسية والوطنية والعائلية، وأنه إلى ذلك سوريالي. هكذا، أضيف بقراءتي إلى هذه التناقضات تناقضاً آخر قد يكون الأكثر بلبلةً لأنه يُخرج رامبو، كلياً، من الإطار النقدي الغربي ـ ويضع شعره في أفقٍ آخر.

ـ ٦ ـ

أبدأ قراءتي بتحديد خصائص النص الرامبوي والذي يتمثل تَخْييناً في «فصل في الجحيم» و «إشراقات»، تحديداً من خارج ـ وهي نفسها الخصائص التي يتصف بها النص الصوفي.

١ ـ الخاصية الأولى هي أن هذا النص مُغلق Hermétique، بمعنى أنه نصّ مبهم أو هرمسي لكي نستخدم المصطلح القديم. والسرّ في ذلك أنه ينقل تجربةً في المجهول، شأن النص الصوفي، الذي ينقل تجربة في الباطن الخفي Caché. وهي تجربة متعالية، على الرغم من تأصّلها في الزمان، لا تقدر أن نؤطّرها، بالإضافة إلى أنها تتجاوز حدود الطّاقة اللغوية. فهناك محدودية للكلمات، أمام لا محدودية التجربة. اللغة تجيء من العالم، والتجربة تجيء مما وراءه. وهذه التجربة رؤيا في اتّساع دائم وهذا ما تفصح عنه عبارة للنفري توضح تلك المحدودية، تقول: «كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة».

وتنحصر قوة اللغة المحدودة هنا، والتي لا تنقلنا إلى عالم التجربة، في كونها تكشف لنا عن مكان آخر، عن اللاّمقول، أو عمّا لا يُقال L'Indicible. وحين نريد أن نصل إليه، نصل بطريقة صوفية هي ما يسمى في الإصطلاح بـ «الإنخطاف» (Extase) حيث نتواصل مع ما لا يُقال، مع ما لا يُوصف.

توضح لنا هذه الخاصية أن الشعر الحق ليس الوضوح والبداهة أبداً، وأنه على العكس، دخول في عتمة العالم. وهذا الدخول نوعٌ من التيه، لكن التيه الذي يضيئه الحدس والقلب. وبهذا المعنى يعارض النص الرامبوي الثقافة الغربية التي تتأسس على العقلانية ـ المنطقية، أي على كل ما يتعارض مع المعرفة الشعرية، تماماً كما يتأسس النص الصوفي على الباطن الذي هو موضع الحقيقة، على الخفي ـ المجهول، المتعارض مع الظاهر ـ مع الشريعة والمؤسسة.

وكما أعلن المتصوف العربي الحرب على الظاهر العقلاني تأكيداً للباطن الحدسي أو الرؤيوي، أعلن رامبو الحرب على الثنائية العقلانية الديكارتية التي تؤسس للمعرفة الموضوعية ـ العلمية في الغرب، وذلك في «رسالة الرائي»، على الأخص (lettre du voyant) معارضاً مقولة ديكارت (أفكّر إذن أنا موجود) بقوله: «أنا هي آخر» (Je est un outre)، ويمكن أن نصوغها بقولنا: «أفكر، إذن أنا لا أنا» ـ كما يقول المتصوف.

والشعر هو هذا الرّحيل في المجهول حيث تغيب الأنا في نشوة الإنخطاف. وتصبح هي الوجود، والنحن، والهو: تصبح أنا لا أنا.

٢ ـ الخاصية الثانية هي أن النص الرامبويّ المستقرّ في لغة غربية هاربٌ أبداً من الفضاء الغربي/ الفضاء الأقليدسي ـ الديكارتي. الفضاء الذي يفرض إكراهات Contraintes الحياة اليومية، العديدة المتنوعة. ونعرف جميعاً كيف أن حياة رامبو نفسها

كانت نوعاً هائلاً من الاستبسال، للهرب من هذه الإكراهات.

٣ ـ الخاصيّة الثالثة هي أن النص الرامبوي يتجاوز الثنائية الديكارتية الذات/الموضوع Sujet/objet وهي ثنائية عقلانية تغذيها نزعة الشك، وتحول دون المعرفة الشعرية ـ المعرفة الحقيقية. ومن هنا لا بد من دفعة ما اصطلح التصوف عليه بـ «القلب». لا بدّ من التوحد مع الطاقة الحيوية في الوجود، من وحدة الوجود. لا بد من رؤ يا شفافة للعالم تبطن أغواره، فيما وراء العقلانية ومنطقها، وفيما وراء الذاتية والموضوعية.

المعرفة الشعرية صوفية: هي الحدس بما لا نراه، بالعالم غير المرئي، بتلك الحالة البدئية التي لا انفصال فيها بين الأنا والوجود، والأنا والنحن.

ومن هنا لا بد لفهم النص الرامبوي من قراءته بالطريقة نفسها التي يُقرأ بها النص الصوفي: قبل أن نفهم العبارة، يجب أن نفهم الإشارة. وهذا ما يقوله الحلاج «من لم يَطّلع على إشاراتنا، لا تهديه عباراتُنا». وقراءته إذن لدنّية، نوع من المسارة والتلقن.

هكذا يمكن القول، استطراداً، عن نقد النص الرامبوي، بأنه شأن النقد الذي كتب عن النّص الصوفي، بأنه نقد إختزالي réducteur، نقدٌ حجابٌ، حجّب الضوء الأصلي في النصّ ـ ذلك أنه أهمل الإشارة إجمالاً، وتمسك بالعبارة.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

٤ ـ الخاصيّة الرابعة هي أن النص الرامبوي يكشف عن موقف رؤ يوي نبويّ، شأن النص الصوفي. الكون بالنسبة إلى الغربيّ موضوعُ مجابهة، وهو بالنسبة إلى الصّوفية موضوعُ مؤالفة. وفيما يجابه الغربي الكون مستنداً إلى العقل، فإن الصوفي يتفهمه ويحتضنه بحدسه. الكون موضوع خارجي عند الأول وهو عند الثاني داخليّ ـ هو قلبٌ وسريرة. فمعنى الكون متداخل بذاته، بمعنى وجوده، إنه شخصي وليس موضوعياً. هكذا يتماهى مع الكون فيما ينفصل الغربي عنه. والطاقة الخلاقة عند الصوفي آتيةٌ من هذا التماهي. لا يدرك الكون، شأن الغربي، بمجرّد الذهن أو التجريد العقلي، وإنما يعيشه ويحققه. فالوجود ليس مجرد قضية عقلية، وإنما هو رسالة. وفي هذا يتجلى معنى النبوة التي هي جوهرياً غير غربيّة. ليس الكون عطيّةً للإنسان، وإنما هو أمانة. الإنسان مؤتمن على الكون الذي يعيش فيه، وواجبه أن يحققه ـ أن يحقق «الحياة الغائبة» فيه. ذلك أن الفكرة بحسب هذه الرؤ يا، لا توجد إلا في كونها حياة. والرهان الأساس إذن هو التّحقيق ـ الممارسة، وليس التنظير ـ التجريد.

ـ ٧ ـ

لكن، ما الطريق التي سلكها رامبو لتحقيق ذلك؟ يحسن، قبل محاولة الإجابة، أن نتذكر حياة رامبو القصيرة، وأن هذه الحياة كانت سَفراً متواصلاً: كانت حركة الدّاخل مقرونة بحركة في الخارج، مما يذكر بحياة الصوفي ـ بطريقه وسلوكه. سلسلة متقطعة يصعب حبكها في نسيجٍ متين. مجموعة تناقضات. قرارات وهروبات مفاجئة. دروب غير متوقّعة. إنها نفسها الطّريق التي سلكها الصوفيّ، تلك التي تقودنا إلى المجهول. لذلك يقتضي السَّيْرُ فيها أن نتخلص أولاً من المعلوم، من مقولاته ومفهوماته، من طرقه التعبيريّة ومن قيمة المؤسَّسيّة. والسبيل إلى ذلك هو أولاً في تعطيل عمل الحواسّ، أو فعلها. وتتبع قصيدته «صباح السكر» (إشراقات) مراحل الطريق التي يسلكها المريد العارف: التضرع إلى الكائن الأسمى (الله)، شراب السمّ (الحشيش) أي الدخول في السكر الذي يعطّل الحواس، رفض القيم الثنائية (الخير والشر)، وأخيراً نشوة الفرح والتطهّر (الفناء).

وفي رسالتي رامبو إلى إيزامبار Goerges Izambard (١٣ آيار ١٨٧١)، وإلى بول دوميني (Paul Demeny) وصفٌ دقيق لما ينبغي القيام به للسير في هذه الطريق. يقول في الأولى: «أريد أن أكون شاعراً، وأنا عامل على أن أصبح رائياً: لن تفهم أبداً وربما لن أعرف أن أوضح لك. المسألة هي الوصول إلى المجهول بتعطيل الحواسّ كلها. الآلام هائلة، لكن يجب أن أكون قوياً، أن أكون شاعراً بالولادة، ولقد تحقّقت من كوني شاعراً. هذا ليس خطأي أبداً. باطلٌ القول: أفكّر. ينبغي القول: أُفَكَّر. عذراً للعب الكلمات. أنا هي آخر. الأسف للخشب الذي يجد نفسه كماناً، والإزدراء للذين لا يَعون، الذين يماحكون حول ما يجهلونه جهلاً تاماً.»

ويقول في الرسالة الثانية: «الدرس الأول للإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو معرفته لذاته، كاملةً: يستقصي نفسه، يتفحصها، يمتحنها، يتعلّمها. منذ أن يعرفها، عليه أن يثقّفها (. . . .) أقول يجب أن يكون رائياً، أن يجعل من نفسه رائياً.

يصبح الشاعر رائياً بتعطيل الحواسّ كلها، تعطيلاً طويلاً، فائق الحدّ ومدروساً (. . .) إنه عذاب لا يُوصف، يحتاج فيه إلى الإيمان كله، إلى القوة الإنسانية الفائقة، كلها، حيث يصبح بين الجميع المريض الكبير، المجرم الكبير، الملعون الكبير ـ والعارف الأسمى. ـ ذلك أنه يصل إلى المجهول (. . . .).

إذن الشاعر هو حقاً سارق النار. إنه مكلّفٌ بالإنسانية، بالحيوانات نفسها، عليه أن

مهمة الشاعر، بعبارة ثانية، هي إعادة كتابة العالم، وفقاً لفهمه تلك الكتابة السرية. هكذا يسمّي العالم من جديد. وفي هذا الأفق نفهم كلام رامبو على كيمياء الكلمة، واعطاءه الحروف ألواناً، وذلك من أجل أن تكونَ اللغة قادرةً على التطابق مع الأشياء التي يكشف عنها، أي لكي تكون في مستوى تسمية العالم وأشيائه تسمية جديدة.

تعطيل الحواس يعني قراءة العالم مجدّداً، أي رفض قراءته بالحواسّ التي لا بد من أن تقرأه وفقاً لعلاقات المحسوس بالمحسوس، أي في إطار المعروف. تعطيل الحواس هو، في الحقيقة، تحريرُها. وهو، في آنٍ، تحريرٌ للعالم من صورته السائدة ـ من كونه مكتوباً. إن النظر إليه بوصفه مكتوباً يعني النظر إليه بوصفه مقيّداً ـ أو بوصفه ميتاً. يجب أن نحرّره من هذه الكتابة أيضاً، من هذا القيد، ونطلقه ـ وفي هذا يبدو كأننا نردّه إلى وضعه الأصلي، ما قبل الكتابيّ، أي إلى نوعٍ من الحالة الشفوية. في الشفوية يحظى بحيويته مجدّداً. كبار معلمي الإنسانية علموا بطريقة شفوية. وتعاليمهم التي تكتبها بعدهم تموت إن لم نقرأها بطرق مغايرةٍ دائماً. التعاليم لا تعلم حقيقة الأشياء، وإنما تساعدنا على اكتشافها. وهي حقيقة متحرّكة لا جامدة، يجب تأويلها باستمرار، لكي تَظلَّ حيّةً باستمرار. كذلك العالم: لم يعط للإنسان لكي يقيّده في معرفة محددة، وإنما أعطي له لكي يؤوله. العالم نهرٌ لا نسبح فيه مرتين. كذلك يجب أن يكون الكتاب العظيم. حين ندخل إلى الكتاب ـ وقد حددنا معنى كل كلمة، وعرفنا دلالته معرفة نهائية، فذلك يعني أننا قتلناه. كل قارىءٍ، عبر الأزمنة، يجب أن يدخل الكتاب كما يدخل في نهر. حين يعود إليه مرة ثانية، يتغيّر تأويل الكتاب، ويتغير المؤول، ويتغير الكتاب ذاته. الكتاب هو قراءته أو تأويله. فليس الكاتب وحده هو الذي يكتب الكتاب، بل يشاركه القارىء أيضاً.

ـ ٨ ـ

يرافق تعطيل الحواس انفجاران معرفيان: انفجار الأنا، وانفجار اللغة.

المظهر الأول لانفجار الأنا عند رامبو هو أن وعي الوجود ووعي اللاّوجود يتجلّيان معاً وفي الآن نفسه. فالكوجيتو الرامبويّ، إن صح هذا التعبير، نقيض للكوجيتو الديكارتي. إنه، بالأحرى، كوجيتو صوفي..

الأنا آخر: Je est un autre. وهذا يعني أن الوجود يمكن أن يكون من الناحية الذاتية، شيئاً، وأن يكون من الناحية الموضوعية شيئاً آخر نقيضاً فالوجود هو نفسه وغيره في آن. كمثل الأنا ـ الذي هو أنا وآخر معاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالحبّ يمكن تغيير الحياة. وبالحب، تصبح النفوس أكثر شفافية وأكثر قدسية على أن تنفذ الواحدة إلى الأخرى. ذلك أن المحبة هي تفهم وغيريّة، وهي التي توقظ في الإنسان إرادة التغيير. وهكذا رفض بشدة معوقات هذا التغيير ـ ورفض على الأخص كل ما يحول الدّين إلى آلة استعباد.

يعطي رامبو هنا للشاعر صورة المتصوف نفسه، فهو معذّب في داخله، مرفوض في مجتمعه، وتنبذه أخلاقية الشريعة، لكنه يقبل هذا الواقع وعذابه. فالنهج الذي يوصل إلى الحقيقة لا يجيء من نظام المجتمع، وإنما يجيء من نظام آخر يخرقه ـ نظام تعدّه الشريعة نفسُها خروجاً، ويعده النظام جنوناً. والمتصوف، شأن الشاعر الرّائي، هو، في مقياس الحقيقة، العارف الأسمى، لكنه في مقياس الظاهر الاجتماعي أو الشريعة، كافرٌ وملعون.

والتجربة الشعرية هنا شأن التجربة الصوفية محاولة لتحقيق ما يستحيل تحقيقه عادياً. إنها في آن موتٌ عن الحياة المؤسسية، عن المعلوم، وسفرٌ في الأعماق لاكتناه المجهول. هذا السفر هو طريق المسارّة ـ حيث يُلقَن الشاعر، كالمتصوف، الأسرار. وليست كتابات رامبو إلا مكاناً لتجليات هذه المسارّة. وما يسميه رامبو بكيمياء الكلمة ليس إلا الوسيلة التي يمكن بها ابتكار أشكال تعبيرية في مستوى السرّ أو المجهول. هذه الطريق التي يصفها رامبو هي نفسها، في اللغة الصوفية، ما يسمى بمعراج السّلوك إلى المعرفة. والمعرفة هنا رؤياوية، ولا شأن للعقل بها، وهي خارج حدود المألوف والعادي.

في ضوء ذلك يمكن القول إن تجربة رامبو الشعرية نوع من الممارسة الرمزية ـ الصوفية. فهي تقوم على سلوك معين، يحتاج إلى الجهد الكبير، وتحيط به آلام ضخمة، لكنه مع ذلك يثابر لتحقيق هدفه بوصفه شاعراً رائياً، كأنه يقول: من الموت تطلع الحياة ومن السديم والجهل ينبثق النظام والمعرفة.

هكذا يبدأ رامبو، شأن الصوفي، برفض العالم الظاهر، مؤكداً على أن الشعر اكتشاف للحياة الحقيقية الغائبة، للّامرئي. ويقتضي رفض هذا العالم رفضاً لنظامه المعرفي، أي أنه يقتضي تعطيلاً لنظام كلامه، ونظام تعبيره.

وهذا يعني أن مهمة الصوفي، أي الشاعر الرائي، كما يمثله هنا رامبو، ليست في وصف الأشياء المرئية، وإنما هي في اختراقها إلى ما لا يُرى. فالخليقة كتابة سرية يفكّ الشاعر رموزها. والأشياء هي كذلك رموز. النور، مثلاً، بوصفه شيئاً لا تعبر عنه الكلمة. وهو، بوصفه كلمةً، أكثر من كونه نوراً: إنه الحقيقة، أو الله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهمة الشاعر، بعبارة ثانية، هي إعادة كتابة العالم، وفقاً لفهمه تلك الكتابة السرية. هكذا يسمّي العالم من جديد. وفي هذا الأفق نفهم كلام رامبو على كيمياء الكلمة، وإعطاءه الحروف ألواناً، وذلك من أجل أن تكونَ اللغة قادرةً على التطابق مع الأشياء التي يكشف عنها، أي لكي تكون في مستوى تسمية العالم وأشيائه تسمية جديدة.

تعطيل الحواس يعني قراءةَ العالم مجدّداً، أي رفض قراءته بالحواسّ التي لا بد من أن تقرأه وفقاً لعلاقات المحسوس بالمحسوس، أي في إطار المعروف. تعطيل الحواس هو، في الحقيقة، تحريرُها. وهو، في آنٍ، تحريرٌ للعالم من صورته السائدة ـ من كونه مكتوباً. إن النظر إليه بوصفه مكتوباً يعني النظر إليه بوصفه مقيّداً ـ أو بوصفه ميتاً. يجب أن نحرّره من هذه الكتابة أيضاً، من هذا القيد، ونطلقه ـ وفي هذا يبدو كأننا نردّه إلى وضعه الأصلي، ما قبل الكتابيّ، أي إلى نوعٍ من الحالة الشفوية. في الشفوية يحظى بحيويته مجدّداً. كبار معلمي الإنسانية علموا بطريقة شفوية. وتعاليمهم التي تكتبها بعدهم تموت إن لم نقرأها بطرق مغايرةٍ دائماً. التعاليم لا تعلم حقيقة الأشياء، وإنما تساعدنا على اكتشافها. وهي حقيقة متحرّكة لا جامدة، يجب تأويلها باستمرار، لكي تَظَلَّ حيّةً باستمرار. كذلك العالم: لم يعطَ للإنسان لكي يقيّده في معرفة محددة، وإنما أعطي له لكي يؤوله. العالم نهرٌ لا نسبح فيه مرّتين. كذلك يجب أن يكون الكتاب العظيم. حين ندخل إلى الكتاب ـ وقد حددنا معنى كل كلمة، وعرفنا دلالته معرفة نهائية، فذلك يعني أننا قتلناه. كل قارىءٍ، عبر الأزمنة، يجب أن يدخل الكتاب كما يدخل في نهر. حين يعود إليه مرة ثانية، يتغيّر تأويل الكتاب، ويتغير المؤول، ويتغير الكتاب ذاته. الكتاب هو قراءته أو تأويله. فليس الكاتب وحده هو الذي يكتب الكتاب، بل يشاركه القارىء أيضاً.

ـ ٨ ـ

يرافق تعطيل الحواس انفجاران معرفيان: انفجار الأنا، وانفجار اللغة.

المظهر الأول لانفجار الأنا عند رامبو هو أن وعي الوجود ووعي اللاّوجود يتجلّيان معاً وفي الآن نفسه. فالكوجيتو الرامبويّ، إن صح هذا التعبير، نقيض للكوجيتو الديكارتي. إنه، بالأحرى، كوجيتو صوفي..

الأنا آخر: Je est un autre. وهذا يعني أن الوجود يمكن أن يكون من الناحية الذاتية، شيئاً، وأن يكون من الناحية الموضوعية شيئاً آخر نقيضاً فالوجود هو نفسه وغيره في آن. كمثل الأنا ـ الذي هو أنا وآخر معاً.

هكذا يتحطم المفهوم القديم، المنطقي والنفسي، مفهوم وحدة الأنا، أو وحدة الهوية. وتتفكك الذاتية. وفي هذا التفكك نكتشف أن الأنا، بالمعنى السائد، القديم، مكونٌ من أعرافٍ أو من مصطلحاتٍ اجتماعية ـ تاريخية ـ ثقافية، وذلك بسبب خضوعه لعالم الظواهر. فهذا الأنا ليس في الواقع إلا مستودعاً لأوهام الجماعة، أو لعالم القوانين ـ أو لعالم الشريعة، كما يعبّر الصوفي. إنه يخبيء قيم الجماعة، وموروثاتها، ومعتقداتها، وطرقَ فهمها.

وما دمنا نعتقد أن الأنا هو الأنا ولا شيء آخر غيره، فإن للذات وحدةً فردية، ولها هويتها الخاصة. ويكون نظام المعنى هو النظام الذي يؤســه المنطق التقليديّ. لكن منذ أن نكتشف أنّ الأنا ليس الأنا، وإنما هو آخر، فإن مبدأ الهوية بمعناه التقليدي، يتزلزل، وينتهي. وهذا يقود إلى القول إن الشيء يمكن أن يكون نفسه والآخر. يمكن أن يكون الإنسانُ اللّه، بمعنى ما، أو العكس. وتبعاً لذلك، ينقلب نظام المعنى.

وانفجار الأنا إنما هو انفجار التعبير، أو انفجار اللغة.

نظام التعبير أو الكلام، في إطار عالمنا المباشر الظاهر، الذي تمارسه الأنا التقليدية، الظاهرة، هو نظام المؤسّسة، هو المصطلح، هو المتّفق عليه. أما نظام التعبير الذي تمارسه الأنا الغائبة، فهو نقيض لكل مؤسّس. إنه يحاول أن يلتقط المجهول، الغائب، المتحرّك، خارج الأعراف والمصطلحات.

إن اختراق عالم الظواهر، لا يتمّ إلا باختراق لغته المؤسّـسة. هكذا يمكن أن نصل إلى الجديد، بلغة جديدة. وبهذا المعنى نفهم كيف أن التجديد، شعرياً، إنما هو تهديمٌ لنظام المعاني المؤسّـسة الإصطلاحية، وكيف أننا لا نصل إلى الحقيقة، إلا بتجاوز الشريعة.

تلك هي التجربة الداخلية أو الصوفية التي تطمح أن تدرك ما لا يُدرك. وهي تفصح عن ذاتها بما يُسمى، صوفياً، النشوة أو السّكر أو الانخطاف حيث يتجلى الأنا الذي هو الآخر. وفي مثل هذه النشوة تحدث حالة الاتحاد أو الوحدة ـ فيجهر الصوفي: أنا الله، وهي نشوة تفتح آفاقاً لمعرفةٍ ما يُفلِتُ من المعرفة. فبقدر ما تتزلزل الهوية، ونحلم أن الأنا آخر، نقدر أن نستقصي اللامرئي، وأن نسمع اللامسموع، كما يعبّر رامبو (رسالة إلى ديميني، ص ٢٠١). وليستْ الكتابة هنا إلا تثبيتاً للدُّوار، كما يعبّر رامبو أيضاً (je fixais des vertiges) ويستخدم رامبو في كتابته هذه كلماتٍ رمزية صوفية، تتردد كثيراً، كمثل

العطش والشرب والارتواء، والجوع، والأكل والغذاء، والدمع والبكاء والضحك، والرقص والجنون ـ وهي كلمات تترجم رغبة الشاعر في الاتحاد بالوجود، أو في الإستسلام إلى الطبيعة ـ كما نعبّر اليوم. وكما يقدم الصوفي نفسه لله، يقدم الشاعر نفسه للشمس ـ رمزاً للإنصهار في الضوء الأصلي للعالم، وفي ناره، ورمزاً للتخلص من جميع الأشكال، شأن الاتحاد الصوفي بالألوهة (قصيدة mauvais sang) و (شمس وجسد Soleil et chair).

يتمثّل انفجار اللغة، الذي هو الصورة الكلامية لانفجار الأنا ـ يتمثل هذا الانفجار لدى الصوفية العربية في ما يُسمّى بـ «الشطح». والشطح كلام يترجمه اللسان عن وجدٍ يفيضُ، أو هو عبارة مستغرَبة في وَصْفِ وجدٍ فاضَ بقوّته، وهاج بشدة غليانه وغلبته. وهو إذن تعبير عن حالة الرائي، حينما يكون في حضرة المجهول، أو حين يشعر أنه يتّحد به. وفي هذه الحالة ليس الرائي هو من ينطق أو من يفكر، وإنما هناك سرٌ هو الذي ينطق بلسان الرائي. لا الأنا ـ بل المجهول، أي تلك الوحدة الخفية بين الأنا والعالم. فالشاعر في هذه الحالة، شأن المتصوف، يتلاشى بوصفه أنا، ويبقى السر، تبقى الوحدة. والشطح هو نوع من سكر الكائن بكليته، لا سكر الجسم المادي وحده. إنه نشوة خاصة، أبعد من أن تكون هذياناً أو هلوسةً أو تخليطاً أو وسواساً. إنه تجاوز للزمان والمكان في آن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي هذا المستوى يمكن أن نسمي هذه الحالة جنوناً، ويمكن أن نفهم كلمة المتصوف الشبلي، والذي يردّدها رامبو وجميع الشعراء الرائين كلٌّ بطريقته الخاصة: خلّصني جنوني. وأهلكه عقله ـ والضمير هنا عائد إلى الحلاج.

ـ ٩ ـ

أختتم هذه الملاحظات بالقول إن رامبو يبدو لي جديداً، في إطار الثقافة الغربيّة. لكنه في إطار الثقافة الشرقية ـ العربية جديدٌ جزئياً أي أنه جديد بطريقة تركيبه العناصر وإفصاحه،فشعره تركيب من عناصر قديمة، لكن بأسلوب جديد وهذا نوع خاص من الأصالة بل هو النوع الحقيقي: فإذا كانت الأصالة تعني إبداعاً لا ينهض على أي شيء قديم أو مستفاد، فإن معناها خاطيء ـ عدا أنها لا وجود لها. فمثل هذه الأصالة ليست إلا توهماً.

أن تخلق هو أن تؤالف بين عناصر تختارها، وهو أن تصهرها في بنية مختلفة، خاصة، وأن تعطيها شكلاً خاصاً. والحاسم، تاريخياً، ليس أن تجد عنصراً ـ بل هو ماذا تفعل به، وكيف توظفه؟

وأقول ثانياً، تبعاً لما تقدم، إن الحدس الشعري الرامبوي، بوصفه معرفة ـ إنما هو حدسٌ صوفي. وهو مناقض لأشكال المعرفة الغربية ـ العقلانية. فهذا الحدس لا ينقل معرفةً محددةً واضحة، عن الإنسان أو العالم أو الله، وإنما يفتحُ طريقاً. فالمعرفة ذوق، أو هي اختبار شخصي لا يُنقل، وأحياناً يتعذّر حتّى وصفه. ومن هنا لا نجد للنص الرامبوي معنىً محدداً، وإنما هو جملة احتمالات، تتجدد دلالتها مع كل قارىء، وفي كل عصر.

ـ ١٠ ـ

كما كان رامبو صوفياً في كلامه، كان كذلك صوفياً في صمته.

لا يكون الكلام إلا بين ذات وآخر. ولكي يكون كلام لا بد من أن يكون هناك تمييزٌ بين الذات والموضوع. الشاعر الرائي (أو المتصوّف) يصل، في رحيله نحو المجهول، إلى الحد الأقصى. إي أنه يصل إلى حالة لا يمكن التعبير عنها بالكلام ـ وهذه هي حالة اللاّكلام. البحث عن النشوة أي الوحدة مع المجهول، يقود إلى نوعٍ من الذوبان بين الذات والموضوع، إلى حالة ملتبسة يمكن وصفها بأنها ليست ذاتاً وليست موضوعاً.

ثم إن مستوى هذا التواصل لا يتم بالكلام، وليس الكلام وسيلة له. إنه كتواصل الحب: نشوة واتحاد. وذلك الفرح الأقصى: ينفتح على ذاته، الكائن المغلق، ويذوب في الآخر. هذا التواصل الكامل يقطع السلاسل المؤسّسية، بحيث تزول المفهومات الجامدة، وينتهي كلامها. التحرّر في هذه الوحدة، كامل. والصّمت هنا هو صمت النشوة العليا. لا يمكن وصفها ـ تبطل فاعليّة الكلام. إنها لحظة السعادة ـ لحظة الاتحاد مع الكائن الأصلي، أو العُثور من جديد على الأبدية كما يعبر رامبو ـ.

Elle est retrouveé C'est la mer allée
Quoi? L'éternité avec le soleil.

ومن هنا، في حالة اللاّ كلام هذه، أهميّة الرقص عند المتصوفة. وفي هذا تكون الفوضى مقدّسة. وفي ظني أن السبب في صمت رامبو، في انتقاله إلى حالة اللاّ كلام ـ شعرياً، ليس بعيداً عن ذلك. لكن هذه مسألة أخرى. (توقف عن كتابة الشعر، سنة ١٨٧٥/ أولى رسائله من عدن، ١٧ آب ١٨٨٠).

في حالة اللاكلام هذه يمكن أن نقول بلسان المتصوف الباطن: حدود الجنة هي جسدي. وهذا يتعارض مع المؤسسة التي تقول بلسان الشرع الظاهر:

ـ الحياة الحقيقية التي هي غائبة على هذه الأرض الفانية، ليست ممكنة إلا في العالم الآخر وهي مخصصة للمؤمنين الذين بلا خطيئة،

ـ الخلاص آتٍ في آخرةٍ أجمل وأكثر حقيقيّةً، وفيها يجد الإنسان الحياة الأبدية.

ـ الرجاء بالحياة ـ غداً، وتحمُّل عذاب الحاضر، بصبر.

أما الصوفي فيقول يجب أن تمارس السعادة ـ السعادة الصوفية طبعاً ـ الآن. وبلوغ الموت، أي الآخرة، إنما هو بلوغ لذروة السعادة. فالسعادة تبدأ هنا والآن. وكذلك الأبدية. وحالة الاتحاد ـ إنما هي الجنة، قبل الجنة. فالأبدية لا تُنتظر، وإنما تُعاش. ذلك أن الموت ليس إلا حالة طويلة من الاتحاد، إنه الحالة الأخيرة، أي العودة الأخيرة إلى الكائن الكلي.

وفي هذا ما يتيح لنا أن نفهم كيف أنّ الأنا التي هي آخر، تتماهى مع الكائنات كلّها. فالله هو الوجود كله، وكذلك الأنا هي الوجود كله.

يقول رامبو: لقد صرت أوبرا ـ رمزاً لهذه الوحدة. ورمزاً لهذه الوحدة، يقول ابن عربي:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورةٍ.

وفي هذا الإطار قد نفهم تشتّت رامبو، وانصرافه إلى السفر والتجارة، وكأنه يعيش ما قاله النفّري: «إن لم تشهد ما لا يقال، تشتّتْ بما يتقال».

هكذا نحن مع دافيد غيردون D.Guerdon في قوله إن حياة رامبو نفسها وحدة صوفية: إرادة منهجية في التطور المراقب نحو هدفٍ محدد، منذ طفولته ـ في وحدة وامتلاء. فرامبو تاجر الأسلحة، هو نفسه الشاعر المراهق، مكملاً المصير نفسه، لكن بطرق أخرى وأدوات أخرى. فلننقل إذن عن رامبو، ما قاله هو، وبصوته في «إشراقات» التي هي تتويجٌ لمشروعه الشعري في تحرير الإنسان، بإعادته إلى ذاته، إلى طبيعته الأصلية، «ابناً للشمس» ـ لننقل: «في مقام بهيّ يُحيط به الشرق كلّه، أكملت عملي الضخم، وعشتُ انزوائي الشهير». (حيوات، ٣، ص ١٦٤).

في «منطق الطير» لفريد الدين العطار، تكتشف الطيور الثلاثون، بعد رحلة حج طويلة، الطائر العجيب السيمورغ، وتدرك أنه هي ـ أن هناك تماهياً بينها وبينه: الهويّة واحدة، لكن الصور متعددة.

ويقول محيي الدين بن عربي: «من رآك من حيث هو، فإنما رأى نفسه»، فلكي تعرف الآخر، لا بد من أن تراه من حيث هو، لا من حيث أنت. ويخيل إلي أن رامبو، في هذا المجال أيضاً، مجال الحوار بين الذات والآخر، وفيما بين الثقافات، إنما هو مؤسِّس ـ فقد رأى الصّوفية أي الشرق، بوصفها آخر، من حيث هي، لا من حيث هو.

أدونيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسطاء مبارك

جنائن يضيئها المخيال

١ - رفيف أجنحة يضرم حقولا

حين تندلع حمّى الأجنحة في دروب الليل، أنصتُ للهسيس المنبعث من أعشاب عقلك الذي ينتظر إشارة المرور إلى صفقةٍ مأمولة بالدوار. أسمع هينمةً في مرآةٍ تعكس ظلالاً. إنه المجنون يقلّد عظاءةً رواحه، لسانه فلاةٌ يرقص فيها الحجر. شرايينه تجأرُ بشتائم تترسّب في أقداحٍ ترتعش. يفكّر أنّه نبتةُ قرّاصٍ أو غيمةٌ على بوّابةِ الخريف.

حين تعبر فراشات السّهر أمام عينيك اللتين تتجاذبان لغزاً قادماً من جزر أحلامك، تَحسّسْ صدرك الذي ترْتعُ فيه فلول الكلمات. رَفيفُ أجنحةٍ يضرم حقولاً، في مكانٍ ما من هذه المتاهة. وفي مكانٍ آخر، يتمدّد المجنون تحت شمسٍ من صنع أسلافه. ظلالٌ جميلة ترتّع أيضاً في غرف الماء، بين أنامله التي تقرضُ حبالَ الضوء. أنفاسُه تنفث قلقَ الأيائل في رئة الحسناء المسربلة بذهب النجوم.

حين تُومض في قلبكَ موسيقى البراري الموحشة، ستقطفُ فاكهةَ نومه من جنائنَ مضاءةٍ بالهذيان.

٢ - بدأت هذه الثلوج تصدأ أمام عيني.

أَقِفُ تحت نافذة تتردّدُ خلفها شكاوى عجزةٍ ومتسوّلين، يتقاسمون خبزَ الملاحم القديمة. أقِفُ تحت مطرٍ يقضم بأسنانه المعتوهة نَهْدَ عذراء تركض في مغارة العذاب، خلال هذا المساء الذي يرفلُ في فساتينَ من عوسج. طواحينه تُفَتِّتُ عظام الملائكة. وأنا الذي

استهلكتُ هذا الإعصار الجميل، لا أرى على شاشتِهِ إلا أقدامَ الموتى مغروسةً في صناديق القمامة، تتشمّمها الذّئاب. بدأتْ هذه الثلوج أيضاً تَصْدأ أمام عينيَّ اللتين كانتا يمامتين سجينتين، وَجَلَدهما أقزامٌ كانوا لا يغادرون بطون أمهاتهم إلا خلال أعياد المجوس. نيرانُهم تتثاءب على وسادتي كلَّ صباح تهدر مياهَهُ في ركبتيّ. دموعهم تصهل في محجريَّ اللّذين يكرّران يأس أجدادي. أقِفُ سادِراً في غيّي، أصنع حماقات مشعّةً من رماد النّهارات العرجاء. أرنو إلى الرّاحلين عن قرىً مُسيَّجةٍ بِشُبَّاتِ النّمل. أكفٌ مجهولةٌ تفضح أسرار الجيوب التي لاذتْ بها الطرائد، بينما الصيّادون يَسْتشفّون الغيْبَ في ما سوراتِ بنادقهم. لا أتكلّم عن الطلقات التي تنقش دوائر ومكعّبات على فضّة الهواء، بل أترصّد أبواباً تهرول بأقدامٍ آدمية، منها سأدلفُ إلى مدن الماضي، منقسماً إلى جسوم كثيرة. قد يكون أحدها هذا الشحّاذ الذي يغفو في محارةٍ بحجم خرائب عمره الطويل. ومثلما يندلع شَبَقُ النّار في قشّ صيفٍ مبتور الأطراف، سيأخذني حنينٌ دافىء إلى ساحاتٍ مكتظّة بالمهالك حيث يسجّل العميان وجوهَهم المنطفئة، إلى مرافىء ترسو فيها سفنٌ محمّلةٌ بقلوب الأرامل، إلى سريري الذي أُفضي إليه عبر جسورٍ سبعة. على كل جسر، تتمدّد امرأةٌ ملثّمةٌ تفتح لي ذراعين من غبار. وحين أصل إلى نقطة انطلاقي، أضيع في متاهةٍ من الضوء، تشبداً في فم العاصفة. أقفُ تحت نافذةٍ تتكرّر خلفَها أحداثُ حياتي، تحت مطرٍ يغسل جبيني من بصمات الموسيقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ عصافير سكرى.

ثمّة حانةٌ أنادم فيها أشكالاً هلاميّة، ترقبنا عيونٌ لِموتى، وهي لا تزال تنبض، منسيّةً في الكؤوس وعلى المناضد. زفيرُ الساعات يتكأ جراح حكايات غامضة، بينما تبحث قطرةُ خمرٍ وحيدة عن معنى للحياة داخل حنجرةِ سكّير. الجنود الذين حاربوا في السّراديب وعلى أرصفة المقاهي يصوّبون بنادقهم إلى قلب تمثالٍ يترنّح معربداً. والطّفلة التي تهجع منذ لحظاتٍ، تحلم بعصافير سكرى تنقر لسانَها الورديّ. على عتبة الباب، يغتسل شحّاذٌ بمياه الوحشة، بينما تتسكّع روحه بين صناديق القمامة، بحثاً عن قنانٍ فارغة. «أنتَ شجرةٌ مأفونة. أنتَ غيمة مخدّرة الحوّاس، ذرّة رملٍ تبكي في أعماقِ المحيط»، يقول النّادل المقنّع للكهل الذي يعمل ساعيَ بريدٍ بين النجوم. لكنّ هذا الأخير كان يغطس عمودَه الفقريَّ في دورق من نبيذ بابل، ويفكّر في عذاب البشرية الذي يتمرأى في شاشة صمته العتيد. أعيدُ تكوينَ المشهد بدماء أيّلٍ انتحر على صخرة جنونه، فأجد وجهي متقلاً

بكلمات ذابلة، تريد أن تَنْبع في نهرٍ مصلوبٍ على خشبة نومه الأسطوريّ. كلماتٌ، أنفاسي ستسحبها خلفها إلى حيث ترتعش عظامُ البحر. لحظاتٍ، ويوصدون الباب. لحظاتٍ وأمضي من شارع إلى شارع يطارد خيولاً غريبة، وهي تهرع إلى البراري المدثّرة بغسق الكحول. سأجلس إلى منضدةٍ من زبد، وأنْصِتُ لأقمارٍ شاحبة وهي تبذر كآبتها في كأسي الأخيرة. أنْصِتُ لهذه الشجرة الوحيدة، وهي تعذب نفسَها في المرآة.

٤ ـ نمال تهزج في رئتي.

مُبهمةٌ تماماً هذه الحقائقُ التي ترسمها الغربان على شاشة الروح. مبهمة هي أُيْدي الريح التي تنصب الفخاخ لهموم قدمي، وهما تضربان في أرض الصيحة والجرح. في ساحة المنسيّ، حيث يَهْذي مسمارٌ شيخ، وتتدحرج رؤوس العنادل على بساط أنفاسي القديمة. الأزقّة تكرّر نفسَها بلا وهن: هنا، دماء الطحالب، وهناك، الجِلْدُ الأزرق لعرّافٍ نائم منذ قرون. أترك الظّلال الوارقة لآلام نَوْرسٍ، وأمضي للعَمل في مكاتب الرّمل، كي تسخن عظامي، . مرّةً واحدة، سيقفُ فمي خرائبَ اللّيل ومراياه اللعوب. خفيفاً يصير. وفارغاً. وامرأة من زئبقِ السيل على الكرسيّ. المخدّاتُ ملطّخةٌ بسموم الثواني. فكيف التخلّص من نباح فنجان، ومن رصيف يتلفّع بوشاح غيمة. لأجل الرّحيل على سكّة الذهول، لأجل وَصْلِ الجنادب بعينيْ الغافيتين. لأجل مصلحة النّاي. تركتُ وجهي رهينَ أهدابها، هي الطالعة من بئر الزّمن الساجي. العابرة من المقهى إلى الهديل ومن الهديل إلى غرفتي التي تجلدُها مذنَّبات فتيّة. وحقيقةٌ توجّست من كلّ الغصون التي ظهرت فجأةً على الجدران. وكل هذه الثّقوب التي برزت في الشّراشِف والأحذية. من اندلاع الزّرقة في جلد كفّيّ. والباب الذي يرتعش خائفاً. من البُثور في وجه ملاكٍ حيّاني وصارَ رماداً. من أنين الشّجرة في حديقة صمتي. من صمتي في سرير الهاوية. ومن الهاوية نفسها. ومن نفسي. ومن أنفاسها، حين تمزج الماء بالحمّى وتعبث بالأعشاب اليائسة قرب رأسي. قلتُ: «الأنهار منفيّةٌ من مهد أحلامها». وقالت: «سِرْبٌ دموعٍ يحط على نهدي». أنْصِتُ، هي ذي الطّاولة تصهل. حبّنا قِمّةٌ تهدهدها المياه. ما أجملَ صمت الثلوج». يمكنها أن تستمر حتى يتهشّم زجاجُ الكلمات. سأبقى مُنْتَصِتاً للنمال التي تهزج في رئتيّ. مبهمٌ دبيبها في شراييني، كرفيف أجنحة الموتى.

٥ ـ غيمة الغبار.

من جديد، بدأت القوارب الكاسرة تخبط بمسلّاتها الذّهبية أفواه الأنهار، بينما

ARCHIVE

الخريفُ ينسجُ علامات استفهامٍ على وجوه العابرين. طيورٌ نادرة تحوّمُ في سماء المدينة، ريشُها يتساقط على جبينِ الصّباحات الكئيبة. نبوءاتٌ وخيمةٌ أستشفُّها في عيني يمامة تحتضر. وأخبارٌ غامضة تبثُّها إذاعة الزَّبَد عن مصيري الأكثر غموضاً. أحياناً، أقيمُ مع سدنة العُشبِ في ظلِّ أساطير سامقة، بينما يتوغّل لُهاثي في جرح الجبلِ العميق. وأحياناً أخرى، أكتفي بالإصغاء لفحيح المفاتيح المعدنيّ. قَدْ أمضي، إنْ شِئْتُ ذلك، إلى كهف بعيد، أرى فيه العلماء المُقعدينَ يفكّون ألغازَ سَيْرِ الحقول. أو أجالس صديقي الذي يشتغل بمنجم الدموع السّوداء، لنستغْرِبَ قليلاً من طفولة النّيازك وبُكاء الحجر اليتيم. لكنّ القنّاصين الدُّهاة كَمَنُوا له ذات مساء في خيمة الغبار. ومذّاك، صرتُ أتطلّع إلى كلِّ هيكل عظمي يُدندن في حانة. وكلُّ ميْت يحمحم تحت نافذتي. إلى أن نسيتُ ملامحه كليّة. بقيتْ دماءُ السّناجب تزورني، كذلك ساعي بريد المرْآة الذي يحمل لي رسائلَ على هيئة سلاسل، وبطاقات بريد تسعل فيها الغربان. هكذا، من برق إلى برق، حتى ضلَّ نشيدي في سراديب المياه. وطَلَعَ فلّاحو الأمواج الخصبة من أكواخهم في عمق المحيط، ليقوموا بمسيرة احتجاج، من ساحة الألم العظيم حتى مقرّ إقامة العظم المتلألىء. جاء الرّعاة العميان أيضاً. والغلايينُ المعذّبة، وحروفُ الجرّ المهدّدة بالمجاعة... في ذلك الوقت، كانت الأزقّة الخلفيّة تتلوّى على أعناق الأيائل المذعورة، والأقمارُ النّزقة تتسلّل إلى بلعوم ملاك نائم. وَسِرْتُ على ضفّة النّار، إلى حيث تومضُ نصالُ الموسيقى. هنالك خلف أهراء الرّمل. حيثُ الصّحراء نفسُها تحلم بأشلائي. لكن، لا بد لي أن أصل.

٦ ـ جذر الغواية.

ككلِّ مساء، يرى الطيورَ المراهقة
تملّي صورها في مرايا البحر، ونصالَ
الشّمس تحتزُّ أعناقَ
سُحُب على هيئة ذئاب
يرى السّاعاتِ الرّتيبة تأكل قمحَ عينيه
يذكُر أنّه كلّما قطع أنهارَ
النّوم الشّاسعة
في سفينة الأجداد
إستفيقُ في غابة تضجُّ

بهديل طفولته المرضَعة بالنيازك
بزئير شجرة أكاسيا
لها رأسُ نمر عجوز
كانت قدماه تمضيان
على أسلاك الوَجْد الشائكة
يداهُ تتلمّسان جذور الغواية
وكانت النّار الفتيّة تحنو على جبين الثّلوج
حين أضاءت الطّرائد ليْلَ
الغرباء بقناديل دمها
بدأتْ أحلامُه تُهدهِدُ أزهاراً
تينَعُ سرّاً في حدقات المروج.

٧ ـ معادلات.

سادراً، يُنصتُ لِوَقْعِ أقدام الحُرّاس في الرّواق، حيث تغفو تماثيل أسيرة. يتقرّى صَبَواتِ الرّمل المُسافر. ويرى إلى البحر، متخفّياً في أسمال صعلوك، يجوس بين الخرائب. في مكانٍ ما، تقضم أسنان الورود كُشْكُشَ الجوزاء المتهاطل. وأصابعُ السَّرْو الملتوية تشيرُ إلى سُرّة الغروب، فيتسارعُ الوجيبُ في القلوب المعدنية لآلهة العصر. باردةٌ ضلوعي اليوم ـ يقولُ باسماً ـ كعِطْر الأرض القابع في محاجر الموتى. كعين الشّاعر المدخّنة، ودموعِ الفلكيين القُدامى. كان مؤرّقاً بهموم النّوارس. بكآبة الحبر الصّيني. وجِرارٍ منتصف النّهار المكسورة. وسمع ثغاءَ فزّاعات مزروعة في خاصرة الخريف. أشجاراً تجفلُ من كوابيسها الشّتوية. أنهاراً تفتحُ غُرفَها السّرّية للأرامل. تَغُل في حناياه يأسَ المجرّات البعيدة. أخْرجَ قلماً وورقة من كوّة واطئة وبدأ يكتبُ أرقاماً ورموزاً. عن مروحةٍ هاربةٍ من السّجن. عن لحظاتٍ لا تكفّ عن الرّفرفة. ضَحِكِ المومسات المتبّل. عن سُمْكِ كلمة جدار. معاناةِ أجراس اللّيل. عن لُعابِ الكلدانيين ومصانع القمصان المستقبلية. وفكّرَ، قبل أن ينام، أنّ هذه المعادلات قد تكون مدوّنة فعلاً، وربّما منذ قرون، في مخطوطات النّمل المجنّح.

وساط مبارك
(المغرب)

جمال جمعة

أوقات مع ميرو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ أنا قصفت هيروشيما.

بُمْ بُومْ
أنا قصفت هيروشيما
والمطر شجرة طويلة تلمّها الصيف،
أمي تطوّح بالدّراهم
والزّمار يصيح: شوباش
شوباش
أنا قصفت هيروشيما
والفجر زخرفة على بابنا
نقشتها أصابع الطبّال.
مسدّسُك طويل يا أبي
قال للسّماء بُمْ بم.
اخواني بطول الشارع
وقططنا تعبر الحيطان
خبزنا عريض،

٥٢ - مواقف

النجوم حلوى نثرناها على الطين
والفجر خرز ملون ينفرط
في زقاقنا ويلتم
تعال يا ابن جارنا والقط
شوباش
شوباش
أنا قصفت هيروشيما.

(١٤/٦/١٩٨٨)

٢ - يا نخل يا نخل.

المثلث مربع زعلان
والبطّيخ أقرع يضحك علينا
ويا وردة مديدة، تمْرك على كتفك
يا نخل يا نخل يا نخل
مسطرتنا مقلّمة، صَحّح تعاريجك
أوراقك تصفيق، وحريتك إلى فوق
والساقية أغنية طويلة
كتبها جدّي بمحراثه
ومحراثه لم يكن في المدرسة.
أحجارُنا دنانير عالية
صَرّفْها علينا بلحاً، يا نخل
حلمنا نصعد إليك
وأقدامنا تتأتى على السور
دار
داران
دور

(٢٠/٦/١٩٨٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ـ كلامي شحار ورق.

نهار أبيض على ورقي
وقلمي يذرف الكلمات
سوسنكِ طقّ يا زميلتي
أومئي لي كيف أقطف.
أبوك كناس اليوكالبتوسات
يلمّ الذهب عن الخريف.
أسيجةٌ على حفيفك
وحفيفك حبقٌ مكركر
فلا يسمعونك.
طأطئي طأطئي.
اصنعي من رسائلي زوارقَ ورق
وأطْلِقيها على سريرك
وانظري القراصنة كيف يأتون:
كلاليب على نهديك
وأصابع تتسلّق الخيطان.
الكلمات شحار ورق
وقلمي أعشى بياض
يوسخ بُوزَه كلّ يوم
وهو يكبّ عليها.

(١٩٨٨/٦/٢٣)

٤ ـ سمكه مقلي

دجلة يسعل سَمَكاً
والطّاحونة مصابة بالدوار
البصل ابن عم الوردة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ ـ مواقف

حزننا عليكَ تحت السكين،
والفجل زهور أمي يقضمها أبي كل غداء
وأنا والقصب توائم،
كلانا نحيب منفرد.
ثلوج على النافذة
ثلوج في بيتي
وفي رأسي مشهد واحد:
زيت يفرقع في الطنجرة،
صابونة على المغسلة
وأمي تقشر الدرامم عن الشبوط.
وعلى باب دارنا مكتوب:
/البصل كالحقيقة
تذبحه وتبكي عليه/

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٩٨٨/٦/٢٢)

٥ ـ كلام مجمص

دعينا نلعب بجدية
أنت الرمال تشتّ تتكثّب
وأنا الموج أكبكب عليك،
سمّاق على اسمك.
دعينا نلعب
أنت الموجة تكر تلطع الصخر
وأنا الصخرة تلحس الزبد،
تعلك رغاءك.
هواء مشبّق،

قرقرة قهوة على فحمك،
تحميص في ظلمة،
موز معوجْ من التحديق.
دعينا نلعب
سلطعون أعرج على جرفك المرتعش من كلاليبي، أسماك تلبط على بطنك،
طحالب خضراء تتسلق الأخضر والأحمر وعديم اللون،
غميضة أصابع، التنفس بفمك،
استكشاف أودية تحت الماء،
خمور من بركة البهجة،
قُبَل مدنيّة، تقليم أظافر الجوع
مسكتني مسكتني
دورك الآن...

(١٩٨٨/٦/٢٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦ ـ مزول الغرام على السطوح.

ديكي يلقط النمش على وجهك،
أصابعك زيتون مخلل
وراحتاك ورق عنب مسلوق بالمحبة.
جارك، فحل الحمام المريش،
ناطور عناقيدك،
مزول الغرام المنسي على السطوح
قلب مقليّ على طنجرة غيابك.
الغيوم نشّفت عَرقها على المدينة وولت
ورأسه طابوق عال على السياج،
مدخنة منصوبة على كوخ الصبر
اطلعي ليراك

يراك تنشرين رسائل طويلة الأكمام
على حبل غسيل،
تدوّرين الأرغفة نقلاً عن القمر
وتتركينها تتورم في التنور دون أن يرفّ لك جفن.
ضحكك بطيخ أحمر مقطع على السور
وقلبي بصلة تحت سكينك.
مزول الصبر باق
دوري يا شمس على السطوح
هذا زعل بنات.

(١٩٨٨/٧/٤)

٧ ـ البرق.

إنسكاب ضوء من طاسة ملاك متعثر،
نهارات صغيرة تحبو على الغيوم،
شرايين ناضجة لغيمةٍ انتحرت بلا مطر،
سياط كهربيّة على جلود السحب،
تفتقات في خيمة الليل
وغصون لشجرة تنبت من فوق...
لا لا تلوموه
الله طفل صغير
يعبث بأعواد الثقاب.

(١٩٨٨/٧/٥)

٨ ـ صباح أملس.

صباح أبيض على النافذة
ملطّخ بأشجار خضراء،

صباح رائب على المدينة
والعربات ترغي فيه كالأبقار.
صباح رماديّ في الشارع
تفرقع عليه ذكرى خطوات السائرين.
طحين أبيض معجون بأمطار ليلة البارحة.
صباح مرمري أجرد
تتزحلق عليه عجلات الصمت.
صباح من ورق، مصقول، أملس
ستطليه الشمس بعد قليل.

(١٩٨٨/٧/٩)

٩ ـ بيتنا طويل وعندنا كرمة.

زاغ النهار وبقيت الشبابيك
لا مطر على سقفنا وعندنا كرمة.
ناقوسك مبحوح يا كاتدرائية الفرح
والقمر رغيف خبزته أمّي سهواً
واعطته لِلّيل حين شحذ على بابنا.
التلّ حدبة الصحراء والصخرة نهد الجبل.
كرمتنا عالية وبيتنا طويل.
أبي حطّاب الذكريات في غابة الماضي.
دراهم عديدة تدحرجت حين بال الملك.
والجوع وارف والسنبلة هيفاء والأرض كرةٌ دوّختنا
يا صاحبي، لا تخفْ، بيتنا طويل وعندنا كرمة.

(١٩٨٧/٩/٢٨)

١٠ ـ تعال يا صاحبي نتزحلق.

(إلى جمال مصطفى)

يا للسبورة سوداء والطباشير كثيبة.
قال لي كنت تضحك
الأزهار ذابلة في الكتب، والحياة شجرة في صندوق
وقال لي كنت تضحك
صنبور الفرح مفتوح، وسمكة أحلامي تلبط من النافذة.
يا ثرثار يا مقص قطعت ورق كلامي.
الوقت صندوق أقفل على الشجرة
والقفل جائع لا تشبعه المفاتيح
كبير صدرك يا مغنية الأوبرا
تعال يا صاحبي نتزحلق.
أنا حطاب الأمل في غابة اليأس
وأنت مدجّن اليمام في أقفاص الحرية.
نهدك فريسة أغمي عليها، على طبق يدي
وأوقفني المعلم في الزاوية
قال لي كنت تضحك
وكان ميرو في جواري يضحك
يضحك، ولا يراه المعلم.

(١٩٨٧/١١/٢٦)

١١ ـ الكنيسة تسمية المسيحيين.

القباقيب أغصانٌ ماشية
كلّ صباح نركب عليها للمدرسة
خبز حار بين الكتب
وأحلامنا بائتة في الفنجان،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سكّة حديد يا بلادي
من قلب أمي إلى ذاك الصوب.
يقولون غيمة تحت زيقك
خبّئني، خبّئي أصابعي معك
أمطار على كامب الأرمن
والكنيسة شمسية على المسيحيين
أعلى مُدّ
تفتيش قرى تحت الأظافر،
تحقيق قياسي على بنطلون أخي،
جواربٍ وَحْلٍ تحت القباقيب.
واجبك طويل يا معلمتي وإبطك يعبق حبقاً
ترخيمٌ على السبّورة، مشقٌ في مكانك.
جرس إطلاق سراح يرنرن
وأرضنا زلق، حرستك العذراء يا دينا
أسفلْ خفضْ.

(١٩٨٨/٦/٢٦)

١٢ - قصيدة حب ٢.

وأنت نائمة
احلمي بغابات الموز تسبح تحت أمطار الصيف
وخذيني معك.
وأنت نائمة، احلمي بأشجار الليل تقطر
على جفونك ولا تستيقظي لتمسحيها.
وأنت نائمة
احلمي بأنهارٍ لم نرها في حياتنا
وَأبحري ما استطعتِ ولا تخافي

ساوقظك قبل أن تتوهي .
وأنت نائمة
احلمي بالدروب التي تؤدي إلى بيتنا
والدروب التي لا تعود
واذهبي ولا تنسيني .

(١٩٨٨/٧/٣)

١٣ ـ الشتاء نداف الغيوم.

الشتاء نَدّاف الغيوم
والخريف حلّاق الشجرة
بيتي على مرمى البصر
والأصدقاء يتزحلقون على أهدابي
ململمين النجوم قدر ما استطاعوا
وهم في طريقهم إلى الأريكة .
أبي بستاني الجيران
لا يشتل الأشجار إلّا بمحاذاة حيطانهم ،
متيحاً للتفاح أن يرى الأطفال
وهو يتدلّى عبر السياج .
الخريف صائغ جوال يسكّ الورق على الأرصفة .
الشتاء ندّاف غشيمٌ
قطنه البارد على السقوف
يتطاير هنا وهناك .

(١٩٨٨/٨/٩)

١٤ ـ قصيدة حب ـ ٢.

قلبي مغرز دبابيسك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عذابٌ ملفوف على بكرة الخيطان
وإبرتك تروح وتجيء
تروح تجلب الأنهار وتطرزها على كمّ القميص وتجيء.
تروح تلملم ما تبقى من قوس القزح
وتخيطه على السّقوف وتجيء.
تروح ترتطم بالحمام المسافر ولا تؤذيه، وتجيء.
تروح تسافر إلى الجنوب تملأ الكشتبانات
بظلال النخيل وتجيء
تروح ترتفع إلى الشمس تستدين ما عندها
من خيوط وتجيء.
تروح وتروح وتجيء.
قماش كثير حولك وأنت قاعدة صامتة
ترتقين ما تبقى من حياتي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٩٨٨/٨/٢٠)

١٥ ـ الورد برطيل القلوب.

الورد برطيل القلوب
إنزعي حذاءك لئلا يسمعك الجيران
كلامك درهم مجلجل في طست الذهب.
رغاء في روحي،
عويل الموج على زبد.
لا تتركيه طويلاً
ظلي التابع على ظلك،
علْك أسرارك الملصوق على أسفل الكرسي،
قلبي الهشّ صفار بيض مسلوق.

٦٢ ـ مواقف

إفتحي الباب واخلعي حذاءك واتبعيني.

القبل رشوة الغرام، يا حافيةَ قلبي.

(٢٤/٨/١٩٨٨)

جمال جمعة

(الدانمارك)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فدوى طوقان

وحياتي تستمر

- ١ -

آهِ، لا تَملأْ بطاقاتك لي
بشذى الذكرى وباقات الهوى
بين قلبي ورفاه الحبِّ صحراءُ، حبالُ القيظ فيها
تلتوي، تلتفُّ من حولي أفاعي
تخنق الزهرَ، تفحُّ السُّمَّ فيه واللّظى
لا تقلْ لي أُذكريني، لا تقل لي
عتِمت ذاكرةُ الحب وغامت صور الأحلام والحبُّ شَبَحْ
ضائعٌ يُقصيه ليل التّيه عن عيني وقلبي
نحر اللّيل القمر
يا رفيقي، أكل الحوتُ القمرْ
أنت لو حدّقتَ في مرآة قلبي
لم تجد فيها مقرّ
لسوى الوجه الذي هشّمه الليل يغطي كلَّ قلبي
وجهها الحلو المهشّمْ

آه ما أغلاه حلواً ومهشّمْ
يا عذاباً يتنامى
يتنامى كلّ يوم
يا جراحاً تتضرّمْ.

ـ ٢ ـ

كيف دارت هذه الدنيا بنا؟
كيف كنّا؟
حبّنا كان وليداً، هل نما
وسط الهول وفي قلب الخطر؟
وطني كانت تغطّيه مياه الليل، كانْ
قلبه الصامتُ في ليل الهزيمةْ
ذاهلاً أسيانَ، كان الدّمُ في الجدران باقات ورودِ
كنتُ أهذي:
إفتحي صدركِ يا أرضَ الحدودِ
إفتحي صدرَ الأمومةْ
واحضنيها فالقرابين غوالي
القرابين غوالي.
... .
... .
كان وحش الغاب يَحْسو الخمر في حان الجريمةْ
ورياح الشّؤم تعوي
في الجهاتِ الأربعِ
يومها كان معي
يومها ما كنت في الهول اعي

ـ أمْ تُرى كنت أعي؟ ـ أنَّ الغدا
سوف يقصيه وأنَّا
بعده لن نتلاقى أبداً
ولقد نبسمُ أحياناً لكيما
نخدع الحزن فلا نبكي، وأهذي:
آه يا حبّي لماذا
وطني أصبح باباً لِسَقَرْ؟
ولماذا شَجَرُ التفّاح صار اليوم زقّوماً، لماذا
لم يعد ضوءُ القمر
مستحمّاً لبساتين الزَّهَرْ؟
كان قومي يزرعون الأرضَ، يحبُونَ، يحبّون الحياةْ
يأكلون الخبز والزّيت بحبٍّ وفرحْ
كانت الأثمار والأزهار في كلّ الفصول
تفرشُ الأرضَ بأقواس قُزَحْ
أتُرى ترجع تُعطي
من هداياها الفصول
لبلادي ولقومي؟
أتُرى ترجع تعطي؟
كنت أهذي، أتهاوىٰ كذبيحةْ

وأرى الهُوّةَ تدعوني، ولكنّ التصاقي بذراعه
كان يحميني فأرتدُّ لأحيا
ولأقوى!

* *

الأسى يهطلُ، ليلُ القدس صمتُ وقتامْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حظروا التّجوال، لا تطرق في قلب المدينهْ
غير دقّات النّعال الدمويهْ
تحتها تنكمش القدس كعذراء سبيّةْ
وعلى الساحة طائرْ
خرق السّهم جبينه
وعلى الأرض دخانٌ وحُطامْ.

....

....

شرفةُ المبنى، وَطيْفانِ يطلّان على ليل المدينهْ
كان في الركن حقيبةْ
وثيابٌ وادّكاراتٌ من القدس، من الأرض الحبيبةْ
كانت الزّرقة في عينيه تمتدُّ بحيراتٍ حزينهْ
والأسى يطفح من شطآنها ملحاً وماء
كانت القدس هواه، حبّه الصوفيّ كانت ويقينهْ
وأنا أهذي وأهذي:
آه يا حبي لماذا
هجر الله بلادي؟ ولماذا
حبس النور، تخلّى عن بلادي
لبحار الظلمات؟!،
وأرى العالم تنّيناً خرافيّاً على باب بلادي
وأنادي: يا رفيقي
من يفكُّ اللّغزَ؟ من يكشف سرَّ الكلمات؟

ـ ٣ ـ

كم وكم من قمرٍ مرَّ، وأعوامٍ توالتْ
وحياتي تستمرُّ

وغيابُك
كحياتي يستمرُّ
ومعي ذاكرة واحدةٌ، وجهُ بلادي
وجهها الحلوُ يُغطّي كلَّ قلبي
... .
... .
وحياتي تستمرُّ
وتلفُّ الريح أمامي على الدّرب العصيّ
مع شعبي، ويلاقينا على حافاته صخرٌ وأشواكٌ وصُلْبُ
وحياتي مع شعبي تستمرُّ
ووراء النّهر غابات الرماح السّمر تهتزُّ وتربو
وهدير العاصفة
يكشف اللغزَ ويعطي العالم التّنين سرَّ الكلمات
وهبوبٌ ودويٌّ
ولهيبٌ وشرَرْ
يلفح السّارين في الدرب العصيّ
والأضاحي زمرٌ إثرَ زُمَرْ
في عناقٍ واحدٍ تهوي وموتٍ أخويّ
ويظلُّ اللّيل - ما طال - يَلِدْ
أنجماً تقفو خطاها في الدروب السّود أنجمْ
وبلادي كوز رمّانٍ يفور الدّمُ فيه ويغمغمْ
وحياتي مع شعبي تستمرُّ
وحياتي مع شعبي تَسْتَمِرُّ.

فدوى طوقان

ARCHIVE

منى السعودي

تأملات / حجارة

ARCHIVE

١ الحجر الصديق

الحجر الذي هو وردتُكَ وعريك، هكذا تخلعيه وتلبسيه، يتألق حضورك الخفيّ، في هذا الصمت يحكي.

أحكي عند استدارات تُثبت خطوطاً ومساحات، تتحول إلى أزمان وأسفار، وتأخذ مداراتها عبر مسارات كونية، وكما تكون الذرّة، البذرةَ، كما يكون النظام الكوني، يدخل كل شيء في الحجر، لا ليتحجّر، بل ليتفجّر، لتنبعث الخصوبة والعشق.

أعشق كل ما هو حيّ، وكل ما أعشقه يحيا، وما عرفتُ إلا الإله الذي يسكن في ذرّات الضوء والأرض، في بدنيّ، وفي قلبي، وفي عقلي، في القدرة الخالقة حيث كل شيء قابل لإعادة التكوين.

التكوين: حركة البدء الخَصْبَة، أنا أكوّن فأنا موجود، ت كَ وِ يْ نْ، يأخذ الإيقاع الصّوتي للكلمة شكلاً إهليليجياً، وأراها تتحول إلى حجر ورديّ، يولد فيه خط يتموسق حول شكل دائري، ثم يقطع البعد الأول، ماراً بالبعد الثاني، ومتجّهاً إلى البعد الثالث، حيث يتحول إلى سطح رقيق الإستدارة، ثم يعبره إلى بعد لا مرئي، تسكن فيه خفقات الروّح ـ الجسد، في حالة الوحدة، والاكتمال، في حالة الشوق.

وأشتاق إلى حجرٍ ـ صديق أنقش فيه حنين الروح، أشكالي تتعدد، تستدير وترقُّ، تستطيل وتتربع، وأدعو أن لا يتركني هذا الشوق، هذه الرغبة في البحث.

أبحثُ، وما أشكالي إلا تركيب معادلات لإيجاد نحت/ كائن، له مبدأ كينونته، تجسيد إشارة شكلها هو دلالتها، ودلالتها هي شكلها، تتحرك في السكون.

السكون: كم يشبه السكون الحجر، ففي كل سكون حركة لا مرئية.

اللامرئي: وهل الإبداع إلا تجسيدٌ لما لا يُرى، من يرى؟ نحنُ نرى ما لا يُرى، نخترق حجب الباطن.. أذكرُ، وما زلت أرى، ذات صباح حين دخلت لأول مرة تلك الكاتدرائيّة، كانت الأمّ الرخاميّة تحمل بين يديها جسد الابن المصلوب، والتكوين على شكل هرمي، أحسست كأنّ التمثال مغناطيس جذب روحيّ، وفصلني عن كل شيء، اقتربت منه، لمسْتُه، وبكيت، جرحني كلّ هذا الجمال، هذا البوح الصامت المرتعش، كان الرخام يشعّ عذوبة وحناناً، في اللحظة الدائمة التي تحمل فيها الأم الرخامية ابنها الرخاميّ. تساءلتُ: من الحيّ ومن الميت؟ كل شيء حيّ.. رأيت النحات يصل إلى طبقة الرخام النهائية، حيث يسكن الشكل، ثم يبدأ صقله حتى يرتعش، يهتزّ وينطق بالأسرار.

كلّ المنحوتات تنطق بالأسرار، حضارات كاملة صنعت آلهتها من الرخام والجرانيت والحجر الجيري والخشب، في الشكل الثلاثي الأبعاد، بعدٌ سريّ، يمكن عبره التواصل مع المطلق، هو حجاب وباب، الحضور الباهر للغياب... وكان الإنسان دائماً مدركاً أنه هو الذي يصنع هذه الآلهة، ويقول إنها هي التي خلقته، يصنعها لتصنعه، يخلقها لتخلقه، حيث لا شيء يأتي من العدم، وإنما تتحول الأشياء من ذاتها، وحين ضاق الإنسان بصنيعه قال: الآن أسمّي إلهاً مطلقاً لا شكل له،.. وتحولت كل الأصنام والأوثان إلى منحوتات، أعمال فنية رحلت عنها الآلهة، تدرك فيها الجمال، وتتأمل بديع الصنع، ولا نهائيات إمكانيات التشكيل، وعلاقة الكتلة بالفضاء...

الفضاء، بمعنى المدى/ الفراغ المحيط، يبقى سديمياً ما لم يسكنه تمثال، تأخذُ كتلة حجر، وتبدأ تسجها في فضائها الخاص، الفنون الأخرى تصل إلى أشكالها بالإضافة، بالكتابة على ورقة بيضاء، بوضع ألوان على قماش اللّوحة، أمّا النحت في الحجر فيحصل بالتعرية، بعملية تنقيص، تفريغ إنحناءات ومساحات، إزالة ما هو زائد، لتبدأ طبقات الهواء في التسلّل لِمَلْء الفراغات الحاصلة. وملامسة جسد الشكل، تأخذ المنحوتة تتنفّس، حتى تمتلىء تجاويفها وانحناءاتها، ويحضنها فضاؤها الخاص، رقائق من الهواء تصير بيتاً للشكل، بيتاً لا جدران له، موصولاً بالفضاء الذي تحيا فيه،.. المنحوتة في فضاء ما،

مركزٌ حيّ، بؤرة تأمل، تشّع في المكان مجالاً حيوياً للدهشة والأمل والخصوبة، تصل البصر بالبصيرة، وتصل الجسد بالروح . . .

الروح: أليس كل عمل فني هندسة للروح، إيجاد علاقات ومعادلات بالشكل، باللون، بالكلمة، خلق كينونة مرئية لما يسكن في الروح، وفي الوجدان وفي التخيّل، والروح هنا ليس بالمعنى اللاّ مادي ولكن هو الروح الأرضي، العمق الحيّ، التوْقُ السائل والمسائل، سرُّ القدرة الإبداعية الخالقة. هذا المدى الإنساني في الشعر والموسيقى والأشكال والرسوم، وما توقفَ مدّها منذ بدأت الحياة الإنسانية تعي نفسها وتولّد أشكالها.

الشكل في النحت هو توحّد كامل في الجوهر، الشكل هو المعنى، الخارج والداخل في آن، فالنحت هو لغة التكوين، إنشاء علاقات بين الحجوم والسطوح والخطوط. إن اختلاف مسافات العمق داخل الكتلة تتحول في المنحوتة إلى زمن، وهو الزمن الذي يمنحها حضورها الخاص، وحركتها الداخلية، وبناءها المتموسق. وتأمّل منحوتة ما، هو الدخول في عالم بنائها، وبقدر ما هي المنحوتة مرئية وملموسة ببساطة مدهشة، فهي غير قابلة للّمس، وهي سرية . . .

ARCHIVE

وحين تنحت أحجارُك تصنع أسرارَك، هكذا همست إلى ابنتي ذات السنوات التسع، بعد جولة تأمل بين المنحوتات الكثيرة التي تسكن معنا في البيت، فاجأتني صغيرتي بأفكارها، وكأنها اتصلت بعمق نفسي منذ بدأتُ أصنع أشكالي، وبدأت تحيّرني الأسرار التي تسكن المنحوتات، نحسبُ أننا نبوح، وإذ نحن في الواقع ننسج مزيداً من الأسرار، ويبدو أن حضور السرّ في العمل الفنّي هو مركز الجذْب الحيوي والجمالي، وما لا يمكن أن يمسّ بالتفسير.

العمل الواضح المقروء عمل زخرفي، مُعطى بكامله نحو الخارج، العمل الفنّي الدائم الحضور، يحمل سرّه الأخّاذ فيه، ينزع دائماً نحو الداخل بقدر ما يتجه للخارج، وهذا ما يجعله دائماً جديداً حياً، وداعياً لطرح الأسئلة . . .

أرى رأس الملك السومري «غوديا»، الكامل الاستدارة، يلتف بعمامة دائرية تبدأ من مطلع الجبين حتى مطلع العنق، حجر أسود مصقول يعلن آية الحكمة/ كامل الفعل ودائم الملوكية الإنسانية، راعي مملكة أور ومهندس حضارتها، . . حملوه من أطلال مدينته المهجورة ووضعوه على قاعدة في متحف اللوفر، ولا فرق، فهو حاضرٌ هنا أو هناك، يتأملنا

حين نتأمله، وحين يكون وحده يتأمل التماثيل الكثيرة حوله، كتابة المسيرة البشرية التي تكتب تاريخاً إبداعياً لا ينضب.

لي أصدقاء من التماثيل أكثرها يسكن في المتاحف، وحين أذهب إلى مدينة ما، أزور هؤلاء الأصدقاء، وأشتاق إليهم كما أشتاق لأصدقائي الأحياء،.. في فلورنسا أزور دوناتلو، وفي باريس أغسل عينيّ عند منحوتات برانكوزي، وفي نيويورك أتنفس بين الجداريات الآشورية، وفي عمّان أقف طويلاً لأتحدث مع رأس آلهة نبطية.. عالم خاص له لغته وتاريخه...

رأيتُ وأرى آلاف التماثيل، القديمة منها والمعاصرة، الكاملة منها والمهشمة،.. ولكن حين آخذُ حجراً وأحمل إزميلي ومطرقتي، أشعر كأني أصنع أول منحوتة في التاريخ، وكأنّ شيئاً لم يُكتب بعد، ولم يُنحت، ولم يُقل، وعبوراً بين بداية العمل واكتماله أسمّي هذا المعبر، معبر الفرح...

تتحدث أدبياتنا عن المعاناة الإبداعية، وتبالغ حتى تحسب العمل الإبداعي تعذيباً للذات، أما أنا فأقول إن الإبداع هو الفرح، الغامر والمضيء والممتلىء، هو الإيجاب ضد السلب، الحرية ضد القهر، والأمل ضد اليأس، هو ما يجعلني أحتمل هذا المنفى، وأمدّ أحلاماً للفعل والخلق والوصل.

(أيار، ١٩٨٨)

II. ما كان، ما سيكون،

من أين نبدأ، كيف نستمرُّ؟ والطرق كلها موصودة بالجهل؟
نأملُ، وكيف نأملُ، والأرض كلها مزروعة بالقتل؟
نيأسُ، وكيف نيأسُ، ونحن من رأى الحلم.
تعالي يا صديقتي، نصعد إلى أعلى تلّةٍ، نرى أفق الغروب، والعتمة تهبط بين الجبال، كما تهبط في القلب، والصمتُ رايةٌ معقودةٌ فوق الأرض. والحبُّ، كيف يولد في هذه الوحشة؟ وكيف يصعد نشيد الحجر، والفضاء ليس لنا،
ها هم يقطّعون أحلامنا إرباً، ونحن نجلس فوق أعلى تلةٍ،
نتأملُ ونحلم، ونتقطّع ونحلمُ..
وأرى في عينك دمعة،

نحكي عن المدينة، وعن الذين أقاموا بيوتاً في هذه التلال، في العصر الحجري القديم، وفي العصر الحجري الحديث. أيّ صوت من هذه الأرض نادى البشر في تلك الآلاف الزمنية أن يقيموا أول مساكن للبشرية على امتداد هذا الأفق. ربّة عمّون، عيدون، سحاب، تلاع العلي، أمّ الضباع،
عين غزال. من يحفظ ذكراكم؟ ونحن من يحفظ ذكرانا أحياء؟ من يصنع قبرنا أحياء؟
المطلوب أن نجهل، ونحن لا نعرفُ إلا البحث عن أن نعرف..
المطلوب أن لا نصنع، ونحن لا نعرف إلاّ أن نعيد تركيب العناصر.
من يبدّدُ هذه العتمة؟
نامي أيتها الحجارة، فالليلُ طويل!

III ـ ترنيمة:

نامي أيتها الحجارة، فالليل طويل
نامي أيتها الحجارة فالليل طويل،
وسأحلم بك ثانية،... هل تذكرين حين كنت في نبع الخصب؟
وكنت آخذك بين يديّ، ونبدأ حوارنا الجميل؟
وتتشكّلين بين رنّة الإزميل ومطرقة الروح، ويولد الشكل الحيّ
في الحجر الحيّ، في الفعل الحيّ، في الحلم الحيّ...
أشتاق أن آخذكِ بين يديّ،
نامي أيتها الحجارة، فالليل طويل.

(حزيران، ١٩٨٧)
منى السعودي
(عمّان)

إنجمار ليكيوس

(Ingemar Lecklus)

ثماني قصائد

١ ـ وتمضي الابل البرية في صحرائها.

(إلى فرانتس فانون).

يأخذون في صمتٍ أغطيتنا القديمة
وفائض حاجتنا من المؤن، ومنحاتنا الدراسية

ولكن ما بالهم يرفضون ألقابنا البيضاء؟!
زلزال لا يكاد يُلْحَظ يسري في قشرة العالم

ينزعون من أعناقهم سلاسل رحمتنا الخادعة
وتشبه محاجرهم فتحات الرّمي في القلاع القديمة

ما يجدينا أن نعترف بآثامنا
وما يجدينا أن نكشط بياض أجسامنا مع العرق

تنمو براعتهم في التدبير مع نمو عضلاتهم
وتتمرس السكاكين في أمعائهم

نحن الذين تعودنا دائماً إعطاء خدود الآخرين للصفع
كيف ننجو من حوافز الغضب القادم؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ . الحلاج.

يا أيها الحَمَل الوحشي!
الفجر يبزغ في بغداد والشمس تشرق حارقة!
ولكن حسين بن منصور الحلاج يتأهب للقيام
بجولته الليلية في السماء.

لقد انتهت العملية، ومشّط
الحلاج اختلاط الحقائق عن بعضها.

يخرج الرجل التقيّ من بوابة السجن
ويضحك تحت وابل الأحجار، راقصاً في سلاسله،
فريسة مختالةً للقانون.
أنظر كيف يشق هذا المنتشي بالله،
هذا الداعي إلى العشق في السوق،
طريقه بين خصام العلماء! أنظر كيف يشق طريقه
بين اشتهاء المشاهدين واجتهاد الجلادين،
بينما دوامة الغبار تلفّه برحمتها.

يا سرّ الأسرار!
يا حلّاج
ها أنت تقف الآن ووجهك نحو خامس الجهات
والكعبة في داخلك.

(وسوف يندفع القلب كالنيزك
حجراً يعلوه بياض الاشتعال، شرارة من الجنة)

يقع ظل المئذنة الرفيع فوق الساحة
ويفصل الجلاد أطرافك عنك، الواحد بعد الآخر، فتغسلها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في دمك متوضّئاً لصلاة الظهر.

وعندما ترتفع الشمس إلى السمت تتدلّى أنت من صليبك،
شجرة الإبادة التي تتفرع كأعمدة البرق،
شجرة اللّوتس التي لا يُنطق بها.

يسحب الجلاد سيفه على الأرض
ويسقط رأسك ويتدحرج ثم يتوقف
ويلثم جبينه الأرضَ. الله أكبر!

وتسْودّ السماء وتومض الظلمات
ثم تحتضن السنة اللهيب حسين بن منصور
الذي حوّل نفسه إلى صوفان،
إلى صَبرة شذية وعبير.

وبينما يُنشر رمادك من أعلى المئذنة
ينطلق صدى النداء من الغيب:
وحيد مع الواحد...
الأحد...

٢ - الرومي.

يرقص شيخ قونيه
في الغروب،
على إيقاع ناي سريّ،
ويتأهب لمقابلة المحبوب في كل مكان.
يرقص ولا يكلُّ
كالكواكب والذرّات
في دولابٍ كوني.
ذراعاه برامق

والمحور قلبه.

يرقص الرومي في جرامه الأبيض

يا لَلْفَم، اللّيلي!

سبع مرات يطوف

حول الحجر الأسود،

بوابة ما لا يُنْطَق به.

بالقبلة تُختَم الشفاه

حول الاسم المثة

يا لَلنّاي المنبثق من بئر عليّ!

يرقص الرومي في تلافيفه البيضاء.

يرقص حتى يزداد اقتراباً

من عتبة أحشائه.

يدور حول نفسه في شغف

كمعصرة العنب، حنون، لا يقاوم.

يتحول عبر الرقص

إلى جَرّةٍ سرية

تُدوَّرُ على يد خزّاف غير مرئيّ،

وخمرة الصمت تنبجس

أبداً من باطنها.

٤ ـ اجويلي[1].

يرفرف القيظ ويحوم

---

(١) إيفان أجويلي Aguéli (1869 – 1917) رسّام سويديّ، إعتنق الإسلام. عاش فترة طويلة في مصر ـ خصوصاً في القرى والصّحراء، ـ الصّحراء التي كان يسميها والطبيعة التوحيديّة بامتياز».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعالم في سكون مهيب كموسيقى أجراس صامتة.

يقف الرسام أجويلي تحت سيل مدرار من النور
يقف في وحدته الخافقة بعيداً عن سالا وباريس والقرية المصرية.

يقف في مكان ما في الصحراء فوق آباره السرية.

ملجؤه خيط الأفق

يرتحل في غربة لا قاع لها
ولا يتبعه إليها إلا شيخ مُرشِده، يستكشفان معاً
حدود اللامرئي، ثم هناك هرة جرباء لا سيد لها،
ويرشده كل منهما إلى جهة.

تعلَّم أن يصلّي كلما أمسك بريشته، وأن يدع النور يخترق كل شيء
من حوله. العالم صورة ساكنة مشتعلة، دُوّارٌ بلوري.

بشر، صخور، أشجار: يتضح كل شيء في غربة
كما في الجنة، ومع ذلك يبدو كل شيء مسيّجاً
داخل بريق حجر الأوبال، وكأن العالم يحتجب أمام نظرة الجبار.

مسكين هو أجويلي! تعلم معنى الصرامة:
أن تُحرم من كل شيء إلا النور، أن تحيا معدماً ومبهوراً
ولكنه تعلم أيضاً معنى الرحمة
كلما كانت الهرة تلعق دموعه
يستهلكه الورع! ويتقد بصلواته الحجر
فتشع النخلة ثم تتفحم.

الفضاء شاهق ولكنه أليف. ويستضيء العالم
بشمسٍ راسخة لا تقبل التغيير، هذا الحضور الذي يحول
كل شيء إلى غياب، إلى ظل الله.

ARCHIVE

تتحلّل الظلمة. ويشعر الفوضوي الوديع
بنفس العدم تنفخ عبر الأزقة، عبر الحوائط والقصور
والجوامع، رماد العالم العجيب،
بينما يتجسّد النور...

٥ ـ على ضفاف بحر إيجه.

تشقّ سفينة الصيد اللجّ بعد طول غياب،
تجرجر من ورائها شريطاً طويلاً في صحرائها الزرقاء
ومن بعيد، تشتعل قمة آتوس في سديم من النور
فجأةً، يغمر الضياء الكون من حولها
بحر مشتعل، ضوء مترع يطفح، يسيل،
جناحا اليمامة الخافقة، وحدهما، جفناي
أمعيد من المرمر الطاقي؟ أوحّدت الماء السفلي
بالماء العليا مرة ثانية؟ أمعطف من الضوء لم يُحَكْ؟
صورة من صور ما لا يُصوَّر؟ فاصل الجذور الأيقوني...
أتلمّس طريقي بين رماد الصور
ويطوّح بملاك، يُقذف به إلى كبد ما لا يقال
بينما يرعى الأرنب البري، في هدوء غابة الشاطىء، من الضوء الأخضر.

٦ ـ صانع الأيقونة (الرسام).

يلقي بنظره نحو التلال المحيطة بالقدس،
حيث حدّ الجمال الأقصى،
والكينونة المشتعلة.

هو نفسه ليس إلا ظلاً
طبع خفيف تخلّف وراء الركبة الساجدة

على طريق الكمال.

تشعّ ريشته
كغصن من غصون الجنة.

ومع كل مسحة تخطها ريشته
يمحو جزءاً آخر من نفسه،
ويظل هكذا حتى يختفي داخل
الغموض الذهبي.

الآن، لم يتبقَّ منه إلا عيناه
عيناه الزاهدتان،
والضوء ينهمر عبرهما، من الداخل.
نظرة يمامية.

٧ ـ جبال الروح.

مقطوعة من أفق لازوردي
شاهقة كشهواتنا
شامخة هي جبالها:
سيناء، الكرمل، الطور.

يا للوجه السابح في السمت!

يتألق العصف على أنياب الصخور
حيث تنتفض الأسرار قادمة
كومضة البرق الغامضة.

نقع، لا حول لنا ولا قوة،
يبهرنا ما لا يُرى.

هكذا، نرجع إلى حياتنا اليومية

تعلك في أفواهنا الأرضَ
والأعين المحترقة

من ذلك الحين، والليل
أكثر ضياء من النهار.

٨ ـ بين بلوطات ممرا

بين بلوطات ممرا كان ميعاد قلبنا،
ثلاثة ألسنة من نارٍ أفرخت.

مَنْ هؤلاء الغرباء، وقد سجدنا لهم
حتى الأرض؟ القلب وحده يعلم.

نتحرك ويطوقنا نَفَسٌ حارّ.
نغوص، نتعمق في أحضان الرياح الموسمية
يَا لَلْعوالم المتفانية في التحليق!
يَا للحوار في هوادج النجوم!

ثلاثة غرباء يرتدون السماء والأرض والبحر،
وكأنهم يتّسعون لكل شيء، يقيمون ويوحدون كل شيء.

تنصهر العين بالعين
وتسبح النظرة في منبع قوس قزح.

والآن، نلمح فوجاً متّقداً، لا يُحصى
في بحر إبراهيم المظلم، بحر من البلّور.

ها هو من كنا نبحث عنه في كل مكان
ونجده في كل مكان. جوهره الورع.

من شِقٍّ لا يكادُ يُلحظ في جذع الشجرة العملاقة
يقطر صمغ خفيٌّ في وعاء لا نهاية له.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نعيش داخل لحظة لا تنتهي
إنها خفقة نبض الحب.
نقف على مدخل خيمتنا
وقد تحولت إلى هيكل متقد.
ننتظر، نندفع، نصمت
على عتبة الضوء، الجارية.

إنجمار ليكيوس
(السويد)

(نقل النصوص عن السويدية : هشام بحري)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أندريه فيلتر
(André Velter)

تسع قصائد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ فاقد الذاكرة
أتذكَّر ذلك النسيان كأنه خنجر
تكسَّر في أنحاء الحنجرة
قلتَ اصمتْ
لم يبق منه شيء إلا بخارٌ من الرمْل
تحت الشجرة اليابسة
يخيم أولئك الذين ضيعّوا جميع العلامات الأخرى
دمشق، هَراة أو سمرقند
دوّامة غبارٍ تحت طريق النجوم
قربانٌ بلا نهاية لمهمه السماء
والوحدة غير واسعةٍ لكي تمحو الجرح
اللاّنهاية تضلّ أيضاً في أشواكٍ وهمية
قلتَ ذلك، أيها المسلوخ حيّاً
لم يكن ذلك نداء استغاثة

النّشيدُ الذي تصغي إليه جنّيات البحر
هو بالأحرى تقلقُلُ ألغاز

وها هن ينقلبن على الشواطىء
وقد تحوّلن فجأةً إلى ملكاتٍ متسولات
وشعرهن كمثل الطحالب

لأنهن أفْلتن من ملح الأحلام
لم أعد أراهنّ: معرّياً إيّاهنّ

ابيضُ السرّ، كمثل شمسٍ أعيدت
إلى سرّها أو إلى قلبها الغائب

في لحظة فرغت الأرض خالصةً من وساوسها
بكلمةٍ أو بكلمتين تقريباً
الاسم سيّدٌ، المقاطع مطوّقةٌ
بضجيجٍ مُشبكٍ، صخبٍ له طعمُ الرماد الأحمر
أصداءُ صوتٍ سكت
كأنّ لغةَ القبور احتضارٌ قاسٍ
لا شيء له قيمة ليكسر أياً كان الأمر
بابَ الفجر، المفتوح.
أتذكّر ذلك النسيان.

٢ - الجامع

إلى جانين أنطوان

الفضاء لِصٌّ شرف
وهو ما تفكّر فيه، أيها الفارس المؤمّل
حين تتبع نبض قلبك

القدرُ تركَ العنانَ على عنقك
والغبار الذي له طعم النار ورمل الصوّان
يمضغ فمك الذي لا ذاكرة له
الهربُ يفرّ من جهنّم حميمة
أرادت أن تمزق سماءها الحمراء
على صدر الغيوم
المستحيل هنالك يقول العجب أو الكارثة
تحدّياً للوحدة السوداء
ضدّ حافر الصباح، المشقوق.
الفضاء لِصُّ شَرفٍ.

٢ ـ تلك التي تعبر كالظل

لا شيء في الحقيقة يقال
لم تكن سمعته سابقاً
في ظلام لياليك

ارتعاشة عبر الأفق لعابرة فانية
لعصور سود، لعصور ذهبية
هكذا الفم فوق ظل أخرس
يقبل ظهر الفراغ،
الزينة التائهة لآلهة غامضة.

في سبت الصّمت هذا
يقذف الرمل إلى الصحراء
وتقذف النار في اللهيب.

الفجر بداية ضياع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيثُ تَمّحي ساعة فساعةً ثقة البشر

قِمّة النهار تغرق في بئر
تحت ذاكرة الأرض،
وثمة انعكاسٌ يبحث عن مخرج

يا للنبع المنزوي، فرضيّة قبل السقوط وبعده
يشرحها دائماً سلاح الماء الحيّ

أنت، أيها الضوء تعبر كالظل
بين الحصاد والجوع
وعلى كتفيك جرّةٌ مكسورة
تقودك خطواتك إلى الاحتضار الوليد
للزائل الذي يدوم دوام حركة الأشياء

لا همّ إلا القدرة على ترك الحياة
في مَدٍّ من الغبار والملح
مقدّمةً للتضحيات الكبيرة

يصبح الزّمن لهوَ انتظار
حين تنام الآلهة على فكرة نقيضة
وترتجل بعيداً عن القلب
من داء السحرة الذين قطعت ألسنتهم
فضاء صرخاتنا
يكمن في غور الحنجرة
حيث يتدحرج النفس
لا شيء في الحقيقة يقال.

٤ ـ الشجرة اليابسة

بعد أن مرّ هذا الظل الصغير الفقير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخذ الأفق لون الهرطقة ـ
ظَهْرَ تنّين
حَدَّ سيف مسموم
نَفْخاً مجرّداً في غبار السماء،
لم يعد ملجأً بل وهمٌ أسود
خاتمُ عدمٍ أمسكه بين أسنانه فارس نهاية العالم
من أجل جنّة الرمال، المجنونة.

في ملتقى المخاوف،
كانت الشجرة الوحيدة اليابسة
فَزّاعة الفراغ.
كانت ترى العالم الأعمى
العالم الذي لا عقل له ولا فصول
عالم اللعنة، والخنجر في الكتف.
كانت تصغي إلى نشيد فضاء بلا طير
شكوى الأفكار المتجمدة ـ
لم تعد هناك ضحكة تشبه توبة الملاك.

كانت هي نفسها التي ظهرت قديماً في رؤ يا ملك
لتلقنَ الخراب:
اقطعوا الشجرة، كَسّروا أغصانها
اقتلعوا أوراقها، ارموا ثمارها
لتهرب الحيوانات من ملجئها
والعصافير من أفنانها.

لكن لتَبْقَ في التراب الأرومةُ والجذور
في قيودٍ من البرونز والحديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت اللعنة خبزاً مقدّساً
غذاءً للنّهابين ونساء الملح المرهقات في الصحراء.
كلّا لم تكن التخوم قريبة
ولم يكن المجهول مطوّقاً باللهب
كانت ثمةً ما ورائيّة للأفكار المسوّرة
ما ورائيّة للضباب المتأصّل في عذابات لعب القديس نيقولا
وانتهاكات الأمير لما يتجاوز الشّجرة اليابسة
وجميع الأساطير التي تثبت الندامات في الظلال،
ما ورائيّة كانت تتبعها القوافل.

إلى أبعد، كان فجر الأسرار والليالي التي يثقبها
رجالٌ تزوجّوا الحرب أو طلقوها حبّاً بالمصير،
كانت حقول من الأرزّ بساتين توت
صرير حريريّ في أصابع الموسيقيين
وحتى صوت شاعر مسكون بالشراب
كان يجمع بين النجوم واللّحد والعمامة المحلولة على جبهته
من أجل رحيلٍ مرح.
كانت النيران تولد ثانية
على الخط الفاصل بين التعصبّات.
شواطىء المساء والعطش، العرق والمعنى.
كان الفارُّون قد ابتكروا أخوّةَ المخاطر كلها
كل منهم نفى نفسه من بلادٍ لم تكن بلاده تماماً
من زمنٍ لم يكن
من مذهبٍ لم يكن تماماً
من حلم لم يكن حلمه تماماً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت شجرة خراسان الميتة
تشحذ رغبة التجاوز والهرب والاختفاء والتغيير الأبدي.
وداعاً بغداد وداعاً بيزنطية
وداعاً للآلهة الكبار السفاحين
المتخمين بالتفاح الأحمر،
كان الذين لا اسم لهم على الأرض يحبون
بلخاً بابلَ غابا خوتان والمعابد المغمورة
الأطلال حيث تعشش الجوارح
الدروب التي تُضلّ الأرواح اللانهائية
ما يعطي للحياة النّسيانَ والحضور.

ـ ٥ ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمضي ضد الظمأ بشفتين مسنونتين
تحت ريح من الصوّان،
في الصّدى العنيف لكلماتٍ لا أبوحُ بها.

ـ ٦ ـ

يا سَقف العالم، يا أرض النار، يا صحراء الصّحارى:
انتِ المنافي التي تجذبها قلوب الأحياء.
بفضل الصمت وحده
أتدفّق على منحدراتك الفارغة.

ـ ٧ ـ

ركضٌ تُعميه الصور في ميادين السماء،
أفراسٌ بيض غارقة في دم المشرّدين،
الغيوم تحمل ظلّ رسالة ممجّدة.

٨ ـ راصد

إلى ساره وجاك دار

لا صوت لا شراع
على السماء التي تتبدد وتركض وراء الأبدي
سرقت الغيوم روحَ ظلالنا
فلتؤاتكِ الريح أيتها التائهة.
كان على الركض أن يتوقّف كالصخر
عند شواطىء الصحراء، بغبطة قبلة فارغة
لن يكون هذا غير ماسٍ من الرماد
ثلاث جِلىً من الغبار
في حضور لا انسجامَ فيه
من أجل قشور السماء
يضرب الملك شجرة البلوط
ويكسر قبضته
يترك الحكيم ابتسامةً تمرّ على الأشياء كمثل ارتعاشة
ولدت من هذه اللحظة ذاتها
حيث الشكّ بالغ الجمال
يهبط جناح ملاكٍ لم يهبط أبداً من المطر الأخير
إنه قدرٌ يحوم في راحات الليل
قربانٌ ووهمٌ معاً
ثم قطرتان من الدم في بانصيب النار والعدم
للمتحرر جداً يترك القديس توراته
الوصايا، الأسرار الأكثر غموضاً
لكن تبقى من الندى الأعجوبة
صدى ما يولد من نهاية الليل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هنالك هذا الموت على شفة الفجر
طيف شمسي يرى الأفق ذائباً من أعلى
سحابة تبتكر فيها الينابيع والسماء
هذا الضجيج حين أخذت الأحلام تقترب
لم تكن المسألة إلا الافلات
من ألف موجة وموجة وألاّ نرى أخيراً
لا صوتاً ولا شراعاً.

٩ ـ نافخ الريح

ها هو الظل يأتي بلا ظل
العاشقة الهاربة، الزائلة
تلك التي تسير على زجاج الزمن، المسحوق
وتدهش من لونها ليست ميتة ولا حية
أيتها السجينة أأنت أم نشيدك؟
انطلاق الطير الجارح صَعَقَ الطَّيرَ الجاثم
الذي يخاف دائماً من نيران الغروب
وَيَقلق دائماً من صمت الحيوانات المتوحشة
كلامُ خوفٍ كَلامُ كلامٍ
يقول إنّ فاجعة العالم احتضارٌ خفيف
تحت ظفر الشمس الأحمر
إن نبتة خنشار واحدة تحترق
وتلك هي نهاية أحجية عنيفة
حيث تسودّ العيون
سراب في صحراء الدم
ثمة لعب اللاّيقين كانحراف زاوية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا القليل من الروح في مفارق الأرض
ها هو يأتي الظلّ بلا ظلّ.

أندريه فيلتر
(باريس)

(ترجمة: ميّ مصطفى)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد العزيز المقالح

الأصوات الثلاثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة تطبيقية)(*)

أ. الصوت الفكري

شعراء هذا الصوت هم أقرب الشعراء إلى قلب الجمهور القارئ، وتكاد المغامرة في قاموسهم اللغوي تكون محسوبة لأنهم شعراء الفكرة الشاعرة إذا جاز التعبير، وهم كذلك شعراء المتلقي الخائف من المغامرة والباحث عن صورته في القصيدة، وبفضل هذا الصوت نال الشعر المعاصر هذا القدر من التحقق والانتشار. وبالرغم من الخطابية والمباشرة اللتين تتسم بهما قصائد بعض شعراء هذا الصّوت لا سيما في بداياتهم الأولى، فإنّ الهمسَ الذي يحاول أن يتحرر من الصَّخب الخطابي والصخب الغنائي هو الطابع المهيمن على الجانب الغالب في تجربتهم الشعرية. والخطاب الشعريّ في مفهوم هؤلاء الشعراء جزء من السياق الاجتماعي. وجماليات اللغة عندهم تكمن في التوصيل كما تكمن في التعبير. ولهذا السبب تشب بين شعراء هذا الصوت وشعراء الصوت التجريبي صراع وصل في بعض مستوياته إلى درجة السّباب. وهم كما قال بلند الحيدري ـ وهو أقدمهم ظهوراً ـ في وصف مرحلة ما بعد شوقي «أقلّ اهتماماً بالمحسّنات اللفظية وأكثر بعداً عن التعقيدات اللغوية والتمحل والافتعال، وأشد ميلاً إلى التعبير عمّا يجيش في أنفسهم من انفعالاتٍ خاصةً وعامة بلغة واضحة كلّ الوضوح، فلا استعارات شائكة ولا كنايات يستحكم بها الغموض»[1]. وشعراء مرحلة ما بعد شوقي الذين يتحدث عنهم بلند الحيدري هم الرصافي والزهاوي وأضرابهما. لكنّ هذا الوصف الذي يشير إلى شعر يُعْنَى بتوصيل الفكرة أو المعرفة في جمالٍ سهل الالتقاط عميق التأثير يكاد يقترب من تعريف تجربة الذين يحلمون بتغيير العالم

---

* راجع العدد الماضي من المجلة.

من خلال تغيير لغة الشعر وتبسيطها والاقتراب بها من لغة الناس، وقد أسهم في تأكيد هذه النظرة إلى الشعر وإلى اللغة ظهور الدراسات الأولى عن الواقعية، وما تفرضه من العلاقات الوثيقة بين الكاتب والقارىء. وتجسيداً لهذا الاكتشاف وقف شعراء هذا الصوت مبهورين أمام المقولات التي تشير إلى أنّ لغة الشعر مشتقة من لغة الحياة، وظنّ بعض هؤلاء أنّ الشاعر لكي يكون كذلك لا بدّ من أن تكون لغته شبيهة بلغة الناس العاديين، وأن تكون مهمته قاصرة على تمثيل الموقف العاديّ، ورأى المشاركة تقتضي التطابق بين لغة الكاتب ولغة القارىء. وعلى العكس من أدونيس الذي يرى أن علاقة الشاعر العربي بالجمهور لا بد من أن تكون علاقة انفصال، يرى شعراء هذا الصّوت أنها علاقة الوشيجة المقدسة والتماس اليومي. ومن أبرز شعراء هذا الصوت: عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل.

لقد أعطت مظاهر الطّبيعة كلّ ما عندها لشعراء الرومانتيكية، واستنفد الأسلوب الوصفي الخارجي دلالات الخضرة والنماء في الواقع الخارجي، فلم يبق أمام الشاعر الجديد إلا أن يبحر في دلالات فكر الفعل اليومي بما يتضمنه ذلك الفكر من طاقة إيحائية عظيمة ترتبط بحلم الثورة وبمضامينها القومية ـ والإنسانية، وبهمومها السياسية والاجتماعية. ولعل الشاعر عبد الوهاب البياتي أن يكون رائد هذا الاتجاه دون منازع وأكثرهم إلحاحاً وارتباطاً مستمراً وكاملاً بمعطيات هذا النهج الشعري المألوف والقريب إلى الفهم والقلب. وله مع شعراء عصره صولات وجولات وشتائم أقلها ما ذهب إليه في قصيدة «الشعر والثورة» من ديوانه «كلمات لا تموت»:

الشعر أعذبه الكذوب
قالوا وما صدقوا
لأنهم تنابلة وعور[٢].

البياتي هنا وفي قصائد أخرى، يربط الشعر بالصدق، الصدق الفني والصدق الفكري وهو يريد للشاعر أن يستخدم اللغة ببساطة وسلاسة حتى لا يلجأ قارئه إلى السباحة في بحار الإبهام وإلى التعامل مع لغةٍ لا تقول شيئاً سوى اللغة. وتستطيع اللغة في قاموسه الشعري أن تجمع بين الوظيفة الإيصالية والوظيفة الأدبية. وهو يرى (أن محاولات الاهتمام بالأشكال الشعرية دون سواها (بلا محتوى) باطلة ومكتوب لها الفشل).وهو يعلن بكل شجاعة «أن أكثر المحاولات ـ العقيمة التي يقوم بها بعض الشعراء بحجة إيجاد أشكال جديدة، باطلة من أساسها بل إنها تقليد محض للشعر الأجنبي أو محاولة للهروب من مواجهة المصير وذلك لأن الشاعر غير الأصيل الذي ليس لديه ما يقوله للقارىء هو الذي يهرب إلى هذه المحاولات»[٣]

وهذه الشجاعة في النثر تقابلها شجاعة في الشعر، يفضح بها لصوص الكلمات من الشعراء المأجورين المتحجرين بفقاعات الكلمات:

لغتي تخرج من معطف أبطال البشر الفانين
تسكبها صيحات سكارى ومجانين
ولدوا من أوجاع العصر الذرّي وطوفان حروب التحرير
جثوا في أقبية التعذيب...
اللغة الفعل النار النور
تعلن ميلاد الإنسان الشاعر في كوكبنا المهجور
فليتيقّظْ صنّاع الكلمات
ومغنو الثورات
الثورة شعر، والشاعر إرهابيٌ ضد اللاّ معنى
واللا معقول...
الشاعر إرهابي ضاق به التعبير(4).

إنه مع اللغة الفعل، ومع المعنى، وضدّ اللا معقول، والشعر في مفهومه ثورة، أو على حد تعبيره «الثورة شعر» وهذا المقطع من قصيدة منشورة في آخر أعماله الشعرية ديوان «مملكة السنبلة». ويلاحظ أن بين قصائده الأخيرة وقصائد ديوانه الأول (أباريق مهشمة) نظاماً تعبيرياً متصلاً لم تتمكن المكونّات الثقافية ولا التطور الإبداعي في تجربته أن تقطع تلك الصلة أو تغيّر كثيراً من ذلك النظام. وما يقال عن البياتي يمكن أن يقال عن الشاعر صلاح عبد الصبور أكثر الشعراء المحدثين عناية بالفكر في أوسع معانيه، والشاعر الذي يبلور تجربته الشعرية ويختزلها في مقولة يتوجه بها إلى شاعر شاب «إذا أردت أن تكون شاعراً حقاً فلا بدّ من تمثل الأفكار وتحويلها إلى إبداع شعريّ». ووفقاً لهذا الاقتناع يصبح الشعر وثيقةً فكرية تستمد وجودها الزمني والمكاني من المدركات الحسية والوجدانية على حد سواء؛ وهو يتوسّل إلى هذا النوع من الشعر بلغة تقترب من لغة الحياة اليومية شأنه شأن (ت.س. اليوت) الذي توقف عنده في مطلع الشباب فلم تستوقفه أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفته جسارته اللغوية. يقول صلاح: «فقد كنا ـ نحن ناشئة الشعرا ـ نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضّدة، تخلو من أيّ كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج. كنا قد خرجنا من عباءة المدرسة الرومانتيكية العربية، بموسيقاها الرقيقة، وقاموسها اللغويّ المنتقى، الذي تتناثر فيه الألفاظ ذات الدلالات المجنحة والايقاع الناعم. وكنا قبل ذلك كله أسرى للتقليد الشعري العربي الذي يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة المجاوزة للغة الحياة، والبعيدة عنها في بعض الأحيان. وكانت السليقة العربية التي ابتنا تنكر أبياتاً كهذه الأبيات، من قصيدة «الأرض الخراب»:

في الساعة البنفسجية، ساعة المساء التي تقود
إلى البيوت، وتعيد البحار إلى بيته من البحر
والتايبست إلى بيتها في موعد الشاي لتنظيف المائدة
من بقايا الأفطار، ولتشعل الموقد، وتخرج الطعام
من علب الصفيح
لقد تدلت من النافذة منشورة خوف السقوط
أطقمها الداخلية، وهي تجف إذا لمستها
الشمس الغاربة
وتكومت على الأريكة (التي تتخذها سريراً في الليل)
بجواربها، وشبشبها، وقمصانها، ومشداتها.

إنّ هنا ألفاظاً لم تعتد استعمالها في الشعر (التايبست - الشاي - علب الصفيح - الشبشب - المشدّات) ومما لا شك فيه أنها الكلمات الوحيدة التي تستطيع نقل الصورة التي هدف إليها الشاعر. كنا نشده أولاً لهذه الجسارة اللغوية حتى أدركنا بعد قليل أن الشعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب. وقد تأثرت بهذه السمة الجديدة في عهد باكر، وأعلنت عن تأثري الشخصي في قصائدي الأولى فبدت في (شنق زهران) حين حاولت أن أرسم صورة صادقة لهذه الشخصية الريفية في ملبسها وطابعها الإنساني:

ويعينيه وسامه
وعلى الصدّغ حمامه
وعلى الزند ابو زيد سلامه
ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابه

. . . .

مر زهران بظهر السوق يوماً
واشترى شالاً منمنم
ومشى يختال عجباً، مثل تركي معمم.

وفي قصيدة «الملك لك» حاولت أن أخطط البيئة الريفية:

حتيني غريب
إلى صحبتي
إلى أخوتي
إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً على المصطبه
وقد يحلمون بقصر مشيد
وباب حديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير.

ومر ذلك كله بسلام، حتى نشرت قصيدتي (الحزن) ودار حولها حديث كثير، ولعل معظمه كان اعتراضاً على قاموس المشهد الأول منها حين حاولت التحرر من اللغة الشعرية التقليدية إلى لغة رأيتها أكثر ملاءمةً للمشهد:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا صاحبي، أني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شاياً في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من اسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق.

كنت اريد أن أقدم صورة لحياة تافهة تنطلق في الصباح وراء فتات العيش وتقضي أصيلها في

ممارسة السخف والابتعاد عن جوهر الحياة، كل ذلك مقدمة لأحزان الليل التي لا يستطيع الإنسان في وحدته أن يهرب منها»(*).

لقد كفانا الشاعر الكبير بما اختاره من نماذج شعرية وبما تخلل تلك النماذج من تفسير وتداعيات تندرج في نطاق وصف الواقع المباشر، أقول لقد كفانا الشاعر عبء الاختيار، وعبء توضيح النزعة الفكرية، فلن يغيب عنا أن هذه النماذج تنتمي بشكل منسق إلى الشعر الفكريّ، وأنها تقترن كلها بمفهوم واحد، هو التعبير عن التجربة الفعلية المألوفة. وليس من شك لدينا في أن ثمة قصائد لصلاح عبد الصبور أكثر تجسيداً للفكرية في شعره. وفي مقدمتها قصيدة (الظل والصليب) حيث يتحول الشاعر إلى مفكر من الدرجة الأولى، وتتحول القصيدة سواء من حيث البنية العروضية والإيقاعية أو من حيث الدلالة إلى صيغة فكرية فلسفية تحتفظ بكل ما هو للفكر ولا تحتفظ سوى بالقليل مما هو للشعر:

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
. . . . . .
سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لأنهم لا يحملون الوزر إلّا لحظةً، ويهبط السأم
. . . . .
أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر، ولكني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت، لم يجد لدي ما يميته
وعدت دون موت.(٦).

هذه ليست سوى مقاطع من القصيدة التي أثارت في أوائل الستينات لغطاً كبيراً وفتحت الباب بجنوحها الفكري المباشر إلى الحديث عن ميتافيزيقية الشاعر الكبير وصوفيته. وقد ساعد انكسار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حدة الغنائية والاقتراب من أسلوب التناول النثري في هذه القصيدة ـ على وجه الخصوص ـ على تأكيد النسق الفكريّ في بنيتها الخطابية. وتجدر الإشارة هنا إلى ما أسماه (جان كوهن) بثنائية مقتضيات الشعر التي تشكل ـ على حد تعبيره ـ ما يمكن دعوته تناقض الإنشاء الشعري، فبقدر ما تنحو القصيدة إلى نقل رسالة فإنها تحمل بالمخالفات شأنَ النثر، وبقدر ما تكون شعراً، تعتمد التماثلات . . إلخ.

ولا شك في أن صلاح عبد الصبور كان قد أدرك بعد نشره لديوانه الأول (الناس في بلادي) الخطر الناجم عن استخدام لغة الحياة اليومية في قصائده مهما كان ذلك الاستخدام شعرياً، ولذلك فقد حاول الانتقال إلى مرجعية شعرية رأى أنّ في مقدورها تحرير تجربته الشعرية من الوقوع في قبضة المباشرة واللغة العادية، فكانت عودته الواعية نحو التراث ليستلهم التجربة الصوفية. إلاّ أنّ ذلك الاتجاه قد زاد من عمق صلته بالفكرة ولم يمكّنه الإبحار العميق في حياة المتصوفة وفكرهم، من التقاط ظلال اللغة الصوفية وإيحاءاتها الدقيقة في تلافيف الزمن. وربما أحسن صنعاً بالشعر والفكر معاً عندما اتجه إلى المسرح الشعريّ حيث التجربة الشعرية مزيجٌ من الصوت الشخصي والصوت الإنسانيّ العام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور قد حاولا ـ كلاهما ـ كصوتين مؤسسين للقصيدة التفعيلية، العمل على تأكيد الصوت الفكري ـ سياسياً وإيديولوجياً ـ في بنية القصيدة العربية المعاصرة، وحاولا ـ كما يقول البياتي عن نفسه في حديثه عن تجربته الشعرية ـ العودة بالشعر إلى وظيفته الحقيقية كعنصر ثوري خلّاق، ـ أقول إذا كان الشاعران الكبيران كلاهما قد حققا إنجازاً كبيراً في هذا الصدد فإن أمل دنقل قد سار على الطريق نفسها وشكّل في فترة قصيرة من الزمن ظاهرةً هامة ليس بين أبناء جيله وحسب، وإنما مع من سبقه من الشعراء الرّواد أيضاً. وكان في زمن الانكسارات اللاحقة على الهزيمة الصوت العالي العميق ومثّلت قصائده السياسية بفكرها الثوري ـ في السبعينات ـ روح التبرم والقلق وما امتلأت به النفوس من حالات التمرد والرغبة في العصيان.

وكانت بدايات أمل دنقل ـ بداياته الأولى ـ تتحسّس الطريق نحو مغامرة شعرية تتداخل وتتكاثف في صياغات وصور ليست مألوفة، وكان في تلك البدايات مشغولاً بالتفاصيل الصغيرة والهموم الذاتية الأقلّ شأناً، إلا أن سنوات المعاناة أنضجت تجربته الشعرية على نارها الملتهبة وجعلته يقترب شيئاً من الواقع وأبعدته بالمقابل عن التجديدات التشكيلية وجعلت أدواته اللغوية وقدراته في التشكيل تقف عند مستوى معين لا تتعداه. وقد خرج في السنوات الأخيرة التي سبقت وفاته عن القاعدة الذهبية التي التزم بها وهي الصمت إزاء التجارب الشعرية المختلفة وقد تصدّى

لمهاجمة أدونيس وأضرابه من شعراء الموجة التجريبية الذين سعوا - على حد تعبيره - إلى تحويل الشعر الحديث إلى شعر مثقفين، في حين أن وظيفة الشعر الأساسية هي في ارتباطه بالناس «ولما كانت مهمة الفن هي تغيير الواقع أو شرف الحلم بتغيير الواقع، وكان من الذين يعيشون في الواقع أكثر من مجرد العيش فيه لأنه لا يرى في ذهنه أسمى مما هو موجود، كما أن منهم من يسعى إلى تغيير هذا الواقع إلى عصر ذهبي سالف، ومنهم - غير هذا وذاك - من يحاول أن يغيره إلى عصر ذهبي مقبل، ومنهم أيضاً من لا يريد تغييره يأساً منه. . . بمعنى أنه لم يعد يعتقد بأن في هذا الواقع أو تجنب التعامل معه بنسبة الحقيقة بفعل محظورات سياسية كانت أو اجتماعية أو دينية، للوصول إلى الحلم الذهبي للإنسان. . وما يؤدي إلى هذا التجاوز هو الحديث عن المطلقات. . ومن هنا فإن هذا التجاوز للواقع يحتاج إلى تجاوز للطرائق الفنية التي يتم بها التعبير عن هذا الواقع واستحداث طرائق بديلة: استجلاب لمذاهب فنية، أو لجوء إلى الإيهام بمحاولة تغيير الواقع أو الإيهام بالثورة عن طريق ثورة شكلية فقط، أي تكون الثورة على مستوى الشكل فقط»[٧].

هكذا اندفع أمل دنقل في مهاجمة ما اعتبره نزعة شكلانية في الشعر العربي المعاصر وهو في أحاديث ومقابلات صحفية أخرى لا يتردد في اعتبار هذا النوع من الشعر التجريبي مؤامرةً تحاول الوقوف في وجه الاستجابة الفنية والإبداعية التي تسعى إلى تلبية متطلبات المرحلة التاريخية التي تميز بها الإنسان العربي، وكان شعره انعكاساً عميقاً لمواقفه وأفكاره. وكانت واقعيته الجريئة التحريضية بحثاً عن الفعل العنيف. وهو لا يتردد في وضع كلمة (بيان) في مدخل قصيدته التحريضية العنيفة (الموت في . . الفراش) وفي العنوان اتكاء واضح على موروث تراثي معروف، تقول سطور البيان مخاطبة عرب القرن العشرين:

أيها السادة: لم يبق اختيار
سقط المهر من الاعياء،
وانحلت سيور العربَة
ضاقت الدائرة السوداء حول الرقَبَة
صدرنا يلمسه السيف، وفي الظَّهرِ: الجدار
. . . .
أيها السادة: لم يبق انتظارْ
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي «ابن هند»

ليس ما نخسره الآن..
سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى..
ومن عارٍ.. لعارْ[٨].

وأول ما يلاحظ القارئ، عند النظر في ديوان الأعمال الكاملة لأمل دنقل أنّ كل قصائده التي ظهرت بعد الهزيمة قد شكلت بعنفها وحدّتها ما يشبه البيانات الثورية الشعرية حتى وإن لم تكن مسبوقة بكلمة «بيان»، كما هو الحال في المدخل السابق من قصيدة (الموت في.. الفراش) ويشكل المقطع التالي وهو من أشهر قصائده وأكثرها شجاعة قصيدة (لا تصالح)، يشكل الإحساس الناضج بالفكر الشعري إزاء ما هو وطني وقومي، وإزاء السلام الموهوم مع العدو التاريخي لمصر العربية وبقية التسويات الخادعة:

لا تصالح، ولو منحوك الذّهَبْ
أترى حين أفقأ عينيك،
ثم أثبت جوهرتين مكانهما، هل ترى؟
هي أشياء لا تُشترى:
ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،
حسّكما ـ فجأة ـ بالرجولة،
هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقه
الصمت ـ مبتسمين ـ لتأنيب أمكما
وكأنكما
ما تزالان طفلين... (...)
إنها الحرب لكن خلفك عار العرب
لا تصالح، ولا تتوخ الهرب[٩].

٣ ـ الصوت التجريبي

تحتل قضية التجريب في القصيدة العربية المعاصرة أهمية كبرى لما تمثله عند شعراء هذا الصوت من رفض دائم لأنماط البناء الثابتة المستقرة. والقصيدة عند هؤلاء الشعراء عملية إبداعية متطورة باستمرار، وهي من منظور مصطلح التجريب فضاء مفتوح وتجربة مناهضة للمألوف السائد. كما تستمد جمالياتها من البحث الدّؤوب في اللغة عن إمكانيات ابداعية جديدة، وهو ما عبر عنه

أحد شعراء هذا الصوت بأنه اختراق اللغة وخلخلة مواضعاتها. وتستند القصيدة التجريبية وفقاً لهذا المنظور إلى نظرية الحداثة في مفهومها الحضاري الهادف إلى استيعاب متغيرات العصر دون الوقوع في قبضة الشكلانية والإسراف في تأكيد القطيعة مع الحداثات التاريخية.

وقد أثبتت الدراسات اللغوية الحديثة أنّ الشعريّة المعاصرة تتنوع حسب اللغة وتتوحّد حسب اللغة، وانطلاقاً من هذا المفهوم يلاحظ أن الشاعر في الصوت الأول يتعامل مع اللغة بإعجاب، وفي الصوت الثاني يبدو وكأنه يلتقط اللغة بتلقائيّةٍ سهلة ويسيرة، أما في الصوت الثالث فإن الشاعر ينظر إلى اللغة بدهشة ويتعامل معها بقدر من القسوة والعدوانيّة ليحرّرها من ازدواجية اللفظ والمعنى ويكسر الفاصل الموهوم بين اللغة ووظيفتها بين روحها وجسدها. وتلك بالنسبة للشاعر خطوة أولى تليها الخطوة الأهمّ، وهي البحث فيها عن لغة شخصية، لغة اسطورية طقوسية تعرف كيف تقيم تركيباً لغوياً تخيّلياً، وكيف تخلع نفسها من الاعتيادي والمألوف وتتحوّل إلى بنية شعرية قائمة بذاتها، وبتعبير أدق: كيف تصبح لغة للفن الشعريّ. والملاحظ أن لغة الفن الحقيقي هي لغة اسطورية طقوسية، وإذا خلت من اسطوريتها وطقوسيتها صارت اعتيادية ذات وظيفة ساكنة. واللغة الاسطورية الحادة الرّاعبة والمنبئة، هي ما ورثه الشاعر القديم عن الكاهن. ومنطق الشعر هو الذي يكسبها النظام الذي يمكّنها من بناء منطقها الذي يبدو أحياناً وكأنه منطق مضاد للغة الإيصال اليومية. إنّ الشعر وإن اتّفق مع الغنائية باعتبارها وظيفة جمالية، يكاد يتصادم مع المألوف والمباشر لكونه ـ أي الشعر، فعلاً إنسانياً يقوم على اللغة ولا يتمثّل قوانين الحياة إلا من حيث هو ـ أي الشعر ـ شكل تعبيريّ قائم على التداعيات الإنفعالية. ويشكّل النص الشعري التجريبي ظاهرة ابداعية مثيرة للجدل ليس في الوسط المتلقّي وحسب، وإنما في وسط الشعراء أنفسهم. والرفض الذي تُواجه به القصيدة التجريبية لا يأتي من أناس عديمي الثقافة الشعرية، كما هو الحال مع الرفض الذي تواجه به القصيدة المعاصرة في أصواتها السابقة، وإنما يأتي، كما سبقت الإشارة، من أناس ارتفعت بهم ثقافتهم الشعرية إلى مستوى كتابة الشعر المعاصر ووصلوا إلى درجة نقد هذا الشعر واستخلاص أحكام نقدية تتجاوز القديم وتدعو إلى تأسيس الجديد.

إن أنصار الثبات ودعاة المحافظة على القوالب الجامدة ليسوا دائماً من بين الشعراء والنقاد التقليديين، إذ ما أكثر الشعراء والنقاد الذين ينتمون إلى الجديد الشعريّ وهم مع ذلك يعجزون عن تصور القصيدة خارج الصيغة التي تحققت للقصيدة المعاصرة في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأربعينات والخمسينات، غير مدركين أنّ الصيغة الجديدة المدركة لا بد أن تقود إلى صيغة جديدة أخرى. وهذا ما أدركه شعراء الصوت التجريبي. هؤلاء الذين ما يكادون يحققون شكلاً فنياً مغايراً للقصيدة العربية المعاصرة حتى يدركهم طموح الإبداع إلى شعر مغاير جديد.

وقد استطاع الصوت التجريبي في القصيدة العربية المعاصرة أن يخترق حواجز القديم والجديد، وأن يربط الرؤيا الابداعية للشعر بمنطق المغايرة الدائمة والاختلاف المتجدد والجدليّ مع تراثه، أولاً، ومع جديد عصره ثانياً. فالشاعر العربي المعاصر، على حدّ تعبير أدونيس قد يبدع ما يتنافى شكلاً ومضموناً مع ما أبدعه أسلافه، ويظل إبداعه مع ذلك عربياً. بل يذهب إلى أكثر من ذلك فيرى أنّ الشاعر العربي الحديث لا يكون نفسه حقاً إلا إذا اختلف عن أسلافه، فكلّ إبداعٍ اختلاف. ومن هذه الزاوية يمكن القول ليس الشاعر الذي تجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غريباً عن التراث، بل إنّ الشاعر لا يتأصّل في لغته بالضرورة إلا إذا كان بمعنىً ما غريباً عنها. ولمزيد من توضيح معنى المغايرة والاختلاف، وللتأكيد على أن كل تجربة مغايرة ومختلفة لا تكون في منأى عن التراث ومنافية له، يستدرك أدونيس قائلاً: «لكن هذا لا يعني أنه ينفي شعر أسلافه، أو أنه يكتب بالضرورة أفضل مما كتبوا. بل يعني أنه يعبر عن تجربته الخاصة المغايرة في مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة، ولهذا فإن عالمه الشعري مغاير بالضرورة» ويصل أدونيس بعد هذه المقدمات إذا صح أنها كذلك، إلى النتيجة التي تهمنا في هذا السياق وهي أن «الشعر في هذا المنظور سلسلة انبثاقات أو مفاجآت، وليس خيطاً واحداً يستمر باللون ذاته. وتبعاً لذلك يصحّ القول إن المشكلة التي تواجه المبدعين العرب هي أن ينتجوا ما يختلف»[١٠].

والطريق إلى الاختلاف الذي يدعو إليه أدونيس واضرابه من شعراء الحداثة العربية والتجريب لا ينهض على الجهل بالتراث أو على التمسك بالجديد، بقدر ما ينهض على فكرة التجاوز الدائم. تجاوز لما يكتبه الشاعر نفسه وتجاوز لما يكتبه الآخرون. وميزة شعراء التجريب الذين دخلوا في خصومة معلنة مع زملائهم وشعراء عصرهم، أنهم دخلوا في الوقت نفسه في خصومة مع أنفسهم، فلم يتوقفوا عند مستوى معين من التعبير أو يرتضوا شكلاً بذاته. ونتاجهم الشعري سلسلة غير مترابطة أو متماثلة من التجريب الذي يبدأ مع القصيدة البيتية ثم لا يتوقّف. ويخطىء النقاد الذين ينظرون إلى النص عند هؤلاء الشعراء باعتباره لغةً أو تشكيلاً خارجياً. فالشاعر التجريبي يحاول أن يكون لكل قصيدة قاموسها اللغوي ومعمارها الفني. والنص الشعري المدهش في كل العصور هو نص لغويّ قبل أن يتحول بالضرورة إلى معنى شعريّ عميق، وهو تعبير بالقيم الجمالية المعنوية إذا جاز التعبير. وإذا كان الصوت التجريبي يبدو أكثر تعقيداً وأقل ألفةً من الأصوات الأخرى فذلك لأنه ـ كما سبقت الإشارة ـ يشكّل كلمة خارج تقاليد الصياغة الشعرية المألوفة ومعاييرها.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وقد جاهد بدر شاكر السياب ـ وهو رائد هذا الصوت ـ منذ بداية انعطافته الكلية نحو الجديد لكي يقدم رؤيته عن كل ما هو كوني وإنساني بلغة غير تناسخية، لغة ترفض التصور المنطقي، وتناقض في بعض الأحيان التركيب المألوف للجملة العربية إمعاناً من السياب في إعطاء الشعر لغته المتبنة اللاّ تفسيرية. وهو ما يراه أحد الباحثين خروجاً عن القواعد[١١] وما يراه باحث آخر إقتراباً من العامية، هذا الرأي الأخير جدير بوقفة قصيرة تتبين معها كيف يبحث السياب عن لغته دون اعتبار إلا لما يراه لغة صالحة للكتابة الشعرية كما يقول الباحث «ومع اهتمام وعناية السياب بلغته وتراكيبها التي تقترب بشكل أو بآخر من لغة التراث العربي. . . فإن في شعره العديد من الألفاظ العامية، وربما كان بعض هذه الألفاظ ينحدر من أصل لغوي فصيح ولكنه قد صار بتطور الحياة وتعاقب الأجيال جزءاً من اللغة العامية. ومن هذه الألفاظ مثلاً ما جاء في قوله:

ما زلت أضرب مترب القدمين، أشعث في الدروب
متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً ندية
صفراء من ذلّ وحمى، ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية
بين احتقار، وانتهار، وازورار، أو (خطية)
والموت أهون من خطية
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية. . .

و (خطيه) كلمة إشفاق في اللهجة العراقية والكويتية الدراجة، ويشار بها إلى من هو في حالة مأساوية أو رثّة محزنة. ويبدو أن السياب كثيراً ما سمع هذه المفردة تطلق عليه أيام كان متغرّباً وجائعاً وباحثاً عن عمل في الكويت، فوظفها، وكان التوظيف موفقاً حقاً وذلك لأكثر من سبب. فالشاعر أراد أن ينقل للقارىء تلك الحالة المأساوية التي يقال له فيها (خطيّه) وهنا تصير المفردة قادرة على احتواء الموقف برمته، والإيحاء به، وسيرى القارىء أنه يندر حقاً وجود بديل لغوي يستطيع أن يعبر بشكل تام عن المعنى الفاجع الذي تحمله لفظة (خطيّه). وأخيراً فإن لهذه اللفظة ميزة أخرى وهي أنها تساوى في الإيقاع مع (نديّهْ) التي تقدمت، وهذا التوافق جعل منها قافية مناسبة وجميلة عفوية لا تحمّل شيئاً من التصنع والتكلف. من هنا تمتلك تلك المفردة الضرورات التي تحدثنا عنها. ففيها اتحدت ضرورتان هما الضرورة النفسية والضرورة اللغوية[١٢]».

ونحن نزعم أن السياب ـ على عكس ما ذهب إليه الباحث ـ لا يسعى إلى استخدام المفردة (خطيه) لأنها أقدر من غيرها على نقل الحالة المأساوية، ولا لميزة إيقاعية وإنما لأنه يبحث عن لغة تتنافى مع الألفة والاعتياد حتى لو كانت تلك اللغة مستمدة أحياناً من العامية. وإذا كان الباحث قد

وجد في السببين السالفين ما يسوّغ للسياب استخدام المفردة فإنه لم يجد له أي مسوّغ لاستخدام مفردة عامية أخرى عندما يقول «وإذا كان السياب قد وفق في (خطبه) فإنه قد أخفق إخفاقاً ذريعاً في توظيف مفردة أخرى في قصيدته (سربروس في بابل):

لكن سربروس بابل الجحيم
يخب في الدروب خلفها ويركض
يمزق النعال في أقدامها (يعضعض)
سيقانها اللدان، ينهش اليدين أو يمزق الرداء. . .

والشاعر يتحدث عن الكلب الأسطوري المرعب (سربروس) الذي يصوره راكضاً وراء عشتار ليمزق جسدها الجميل، و (يعضعض) صيغة شعبية للفعل يعض ولا نجد لهذه المفردة ضرورة تحتم توظيفها». ونحن نختلف مرة أخرى مع الباحث في ما ذهب إليه فهذا الفعل بما يطرحه من صوت لغويّ وطاقة إيحائية ومن توافق مع الجو الأسطوري هو الفعل المناسب، وهو يكشف عن طبيعة الجهد الذي كان على السياب أن يبذله لكي يستخرج لغته الجديدة الحادة دون الوقوع في المحظور.

لقد كان واضحاً للسياب ولعدد من شعراء القصيدة العربية المعاصرة ـ بعد أن انتقلت التجربة الشعرية من مرحلة البدايات ـ أن قضية التجديد في الشعر لا تتم إنطلاقاً من البحث عن مضامين جديدة وحسب وإنما تسعى للبحث كذلك عن شكل جديد. وهم بذلك يقتربون مما ذهب إليه الشكلانيون الروس عندما قالوا: «إن جديداً لا يظهر من أجل أن يعبر عن مضمون جديد. ولكن يعوض شكلاً جديداً عندما يفقد هذا الأخير قيمته الأدبية» وقد لقي هذا القول صدّاً وإعراضاً في بداية الأمر، ثم بدأ يجد قبولاً واسعاً من نقاد الأدب ودارسيه لا سيّما عندما تبين أن هؤلاء الذين سموا بالشكلانيين وسموا أنفسهم بالمتخصصين قد أكدوا أن وظيفة العمل الأدبي لا تكون قاصرة على الوظيفة الجمالية وحدها، وإن كان جهدهم قد استغرق البحث في الوظيفة الشعرية أو الأدبية باعتبارها القيمة الأولى في كل عمل أدبي. وهذا قد يفسر لنا الإعراض الذي قوبلت به النماذج الشعرية الجديدة في القصيدة العربية المعاصرة والتي اتّهمها بعض النقاد بالشكلية، كما يفسر لنا التطور الشامل والقفزات السريعة في بنية القصيدة عند السياب باعتبارها المكون الأساسي للتغيير، ولولا المرض الذي أعاقه وأوقف نمو تجربته قبل أن يخطفه الموت ويضع حداً للتجربة الشعرية بأكملها، أقول لولا ذلك المرض اللعين لكان السياب بما امتاز به من موهبة وبما أعطته الممارسة من الخبرات قد حقق للقصيدة العربية قدراً كبيراً مما تحلم بالوصول إليه.

ويمكن القول بأن شعراء الصوت التجريبي هم أول من تجرأ بشكل عملي على طرح إشكالية

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

اللغة الشعرية إزاء بقية الفنون القولية الأخرى وما يفترضه المنطق الشعريّ من تعبير أداتي مختلف. وقد نالهم في بادىء الأمر ما نال الشكلانيين الروس من عنت وسوء فهم قبل أن تتسع مناهج النقد وتمكس نفسها على مفهوم القول الشعري باعتباره مستوى من التعبير الإنساني والاجتماعي المتميز. ومن يقرأ اليوم ما يكتبه النقاد الواقعيون العرب عن خصوصية الوظيفة التعبيرية للشعر بعد تطور نظرية الرجع الإنعكاسي يدرك التغيير الكبير الذي طرأ على المعايير الجمالية ومدى التأثير الذي تركته المدارس الجديدة في النقد الأدبي. وفي كتاب (مدخل إلى علم الجمال الأدبي) يسعى الدكتور عبد المنعم تليمه إلى ردم الفجوة التي كانت قائمة إلى وقت قريب في مجال نقد الشعر العربي المعاصر من وجهة النظر الواقعية، وقد يكون في هذا المقتبس عن بنية التشكيل وبنية الموقف في القصيدة ما يفسّر أبعاد هذا التحول الكبير: «يختلف الشعر والنثر في (الكيفية) التي يتعامل بها كلٌ منهما مع أداة واحدة هي اللغة. ليس الاختلاف إذن في محتوى يغْلو الأخلاقيون في طلبه ويتساوى لديهم الشاعر والناثر إذا أفلح كل منهما في العبارة عنه. ولكن الوقوف عند الكيفية المجردة يغري الجماليين الشكليين بإهدار تاريخ العمل الشعري والظاهرة الفنية عامة. إن الأخلاقيين يسألون: لِمَ أنشأ الشاعر قصيدته طالبين (معنى) مفارقاً لتشكيله. وهنا تضيع «الكيفية» التي هي جوهر الشعر. كما أن الجماليين الشكليين يسألون: كيف أنشأ الشاعر قصيدته، طالبين (بناءً شكلياً) مفارقاً لسياقه التاريخي والاجتماعي. وهنا تضيع (بنية الموقف) وهي الدلالة النهائية (البنية التشكيل). فكلا المنحيين الأخلاقي والجمالي الشكلي مجاف للعلم ـ ولا مجال إذن للتوفيق بينهما. والسبيل القديم ـ كما مر بنا في الفصول الثلاثة السابقة من هذا البحث ـ البدء بالماهيات وماهية الشعر هي «كيفية» خاصة في التأمل مع أداة عامة، اللغة. وتتبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة «الشعرية» في الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع. ومشكل الشاعر، تأسيساً على هذا، ليس مشكل «توصيل» وإنما هو مشكل «تشكيل». أنه ـ الشاعر ـ لا يتوجه بمعنى مسبق يسعى إلى توصيله، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه ولكنه يتوجه إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل له التشكيل الجمالي الذي يوازي به ـ رمزياً ـ واقعه النفسي والفكري والروحي والاجتماعي. ولكن بنية التشكيل الجمالي لها دلالتها النهائية التي تبرز في بنية الموقف، فإذا كان الشاعر يواجه خبرة مجتمعه التكنيكية مواجهة جمالية بالتشكيل فإنه يواجه الاتجاه الفكريّ السائد في هذا المجتمع بالموقف.

إن الشعر نشاط لغوي مسعاه إلى تشكيل جمالي يسير بحقائقه إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية تتخلق باطراد هذا التشكيل ونضجه، وتتمّ بنيتها بتمام بنيته. إن الموقف بكل عناصره ودلالاته ثمرة للتشكيل، أي أن القصيدة «بنية» لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف

الشاعر، ذلك لأن مكونات النشاط اللغوي في القصيدة تتفاعل متجهة إلى إنجاز التشكيل الجمالي في ذات الوقت الذي ينجز فيه بنية الموقف. وفي هذا ما يعين على إعطاء معنى لوحدة القصيدة: فالكل يفسر أجزاءه، أي أن البناء اللغوي للقصيدة يفسر عناصر النشاط الفكري للقصيدة. والمعنى هنا أن عناصر النشاط اللغوي ومكوناته إنما «تتراكب» وليس تركيبها النهائي أي البناء اللغوي المحقق للتشكيل الجمالي في القصيدة محصلة لتجاوز هذا العناصر. وللمكونات دور في «بنية» الموقف بل في ذلك التفاعل والتآزر بين عناصر النشاط اللغوي ومكوناته. إن دور هذه العناصر والمكونات في بناء الموقف إنما يبدأ ببداية تفاعلها وتآزرها لبناء التشكيل. لا يمكن إذن أن يفصل بين البنيتين، بنية التشكيل وبنية الموقف فمن حولهما تنشأ وحدة القصيدة»[١٣].

أزعم أن هذا القول على تمسكه بجوهر المقولات النقدية الواقعية، كان من الممكن له أن يغدو ضرباً من التجديف في حق الواقعية لو أنه قد ظهر في الخمسينات أو الستينات، مرحلة صياغة الشعارات الوطنية والتبشير بالعدل الاجتماعي، ومرحلة استهلاك اللغة واستنزافها في الحضّ على القيم الثورية بعد عزلها عن واقع الممارسة والحديث عنها من الخارج. وقد عانى السياب أكثر من أيّ شاعر آخر من سيطرة مرحلة الشعارات على الأدب وعلى الشعر بخاصة، وربما كانت تلك المعاناة مسؤولة عن تمرده على الالتزام السياسي وتنقله كما قيل بين الأحزاب الأممية والقومية، ووقوعه ـ كما قيل أيضاً ـ في براثن بعض المجلات ذات المقاصد المشبوهة والتي أجادت التخفي خلف جديد شعريّ يتسع لفضاءات لا حدود لها، كما استطاعت أن تستقطب عدداً من القمم الشعرية العالية ومنها السياب نفسه وأن تفيد من مكانته الشعْرية الرفيعة. وقد سبب له التخبط في الانتماء في سبيل البحث عن الشعرية العربية المعاصرة كثيراً من الآلام التي لا ريب أنها قد ساعدت على انفجار العذاب الجسدي الذي أسلمه إلى الموت قبل الأوان وقبل أن يتجاوز في عطائه بدايات الجديد الشعري الذي ظل يحلم به ويتمناه.

كان التجريب ما يزال في بدايته عندما كتب السياب قصيدته (أنشودة المطر) بلغتها الأسطورية المرعبة المنذرة، ولم تكن القصيدة التجريبية قد دخلت مرحلة التشابك المعقد يومئذ، وكان الواقع الخمسيني بما يفرضه من حدة المواجهة ومن التراكم الزماني والمكاني في القصيدة يخفف من حدة التكثيف ويبقيها مفتوحة قادرة على التوصيل المباشر:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الوادِ من أثر
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنّ والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود منشدين
مطر...
مطر...
مطر...(١٤).

«إنك لا تسبح في النهر مرتين»: ربما اختزلت هذه المقولة القديمة مفهوم التجريب لدى شعراء هذا الصوت الذين لا يشاركون غيرهم من شعراء القصيدة المعاصرة في البحث عن الشعر خارج المفهومات السائدة وحسب، وإنما يعتقدون أيضاً أن لحظة الشعر الحقيقي لا تتكرر، وأن القصيدة لا تكون تنويعاً أو امتداداً لما كتبوه هم أنفسهم فضلاً عن أن تكون تنويعاً أو امتداداً لما كتبه ويكتبه الآخرون. ولعل أدونيس هو الشاعر العربي المعاصر الأكثر التزاماً بالمقولة السابقة والأكثر تجريباً وتجاوزاً لنفسه وللآخرين، ومن هنا تكاثرت الصيحات من حوله واشتدّ الاختلاف والخصام بينه وبين الشعراء والقراء الذين عجزوا عن فهم تجربته الشعرية واستيعاب أبعادها، فقد رأى فيه بعضهم ـ وفقاً لبعض الحدود والمعايير الشعرية ـ مدمّراً للغة وهادماً للشعر، كما رأى فيه البعض الآخر شكلانياً مغرقاً في شكلانيته.

وقد وجد أدونيس نفسه مطالباً برسم معالم تجربته وتقديم فكرة كافية عنها من أجل فهمها فهماً صحيحاً وذلك من خلال تنظيراته النقدية التي أحدثت انفجاراً هائلاً في حركة نقد الشعر الحديث. وفي تنظيره للتجريب ما يفيد بأنه «المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطاً وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة اعطاء الواقع طابعاً إبداعياً حركياً، وهو يرى أن كل رفض للتجريب في المجتمع العربي ليس إلا رفضاً للخروج مما يرزح فيه هذا المجتمع، وأن التجربة لا تنهض وفقاً لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى. ولا يكتفي بذلك بل يضيف أن التجربة عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لأرادة التغيير ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل لا وفقاً لحاجاته وحسب بل وفقاً لرغباته أيضاً.

وإذا كان الجامدون ودعاة الارتداد هم أعداء التجريب فإن ألد أعداء التجريب في الخمسينات والستينات قد كانوا ـ حسب أدونيس ـ هم كذلك بعض المتحدثين باسم التقدم ودعاة

الثورية بالشعارات وبالبيانات الشعرية، والذين هم ـ كما يقول ـ لا يتكلمون على الشعر شعرياً وإنما يتكلمون عليه سياسياً. إنهم لا يقوّمون الشعر بمعايير شعرية بل بمعايير من خارج الشعر، وهم عندما يتحدثون عن مسألة العلاقة بين الشاعر والجمهور لا يتحدثون عن مدارها الأصلي وإنما يتكلمون على السياسة والأفكار والتوصيل.

ويبدو أن الأمر قد اختلف كثيراً داخل المواقع التقدمية منذ كتب أدونيس دفاعه عن التجريب والتجاوز في الشعر وأن معايير الشعر الثوري لم تعد تنبثق من موضوعه وحسب وإنما من لغته ومن قدرة هذه اللغة على تجاوز الظاهري والسطحي والمباشر، كما لم تعد القصيدة مَعْنيّة بوصف الواقع وإنما صارت معنية أكثر بتغييره وتجاوزه، وأن «الشعر التجريبي العربي هو وحده الشعر الجديد وهو وحده الشعر الثوري. إنه أولاً ليس متابعة ولا انسجاماً ولا ائتلافاً، وإنما هو على العكس اختلاف. وهو ثانياً، بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية. وهو ثالثاً، تحرك دائم في أفق الإبداع. لا منهجية مسبقة بل مفاجآت مستمرة. وهو رابعاً، ليس تراكمياً كما هي الحال في المجالات الاقتصادية والاجتماعية بل بداية دائمة، فقيم الابداع الشعري ليست تراكمية، بل إنبثاقية. وهو أخيراً، تحرك دائم في أفق انساني ثوريّ من أجل عالم أفضل، وحياة إنسانية أرقى»[١٥].

هكذا ينظر أدونيس إلى التجريب باعتباره نقيض الثابت والمتحقق، وهاجس التحرر أو الانخطاف نحو عوالم شعرية لم يحتلها المألوف ولم تأسرها القوالب والأنماط ـ شأن كل شعراء هذا الصوت ـ يتوسل اللغة أداة لتحقيق ما يتطلبه من وراء هذا التجريب، واللغة التي يتوسلها الشاعر تقترب مما عنيناه باللغة الأسطورية والمسكونة بإرادة التجديد، لغة لا تتصل بما يهدد اليومي وحسب، بل كذلك بما يهدد المصير. فاللغة الأسطورية في الشعر تحاول كالأسطورة أن تنقل حقيقة العالم. وأزمة اللغة ـ كما يقول أدونيس أيضاً ـ تتمثل في غياب أو انعدام الأنبياء والسحرة الجدد الذين يستطيعون أن ينفضوا عنها رمادها، ويبعثوها متوهجة كشمس الصباح، وهي لغة تحاول الاحاطة بالعالم وأسراره، يفرغها الشاعر من ليلها العتيق ويردّها إلى براءتها الأولى. هنا يكمن سر الابداع الشعري. وفي هذا المستوى وحده يصح القول إن الشعر هو أولاً لغة»[١٦].

وفي ضوء هذا المفهوم للتجريب وللغة يمكن للقارىء أن يتابع سيرة أدونيس الشعرية وأن يحدد أبعاد الموقع الذي يحتله الشاعر في حركة الشعر المعاصر وبين شعراء هذا الصوت التجريبي فهو حسب تعبير الناقد الراحل كمال خيربك ـ يعكس بنحو شديد التجسيد دعوته إلى التجاوز المستمر للأشكال المألوفة، كما أنّ التنوّع المتعاظم لبنية القصيدة لديه يجعل منه دونما جدل المعماريّ الأكبر للشعر العربي المعاصر»[١٧].

ومنذ ديوانه الثاني (أوراق في الريح) نستطيع أن نتبين أبعاد هذا التمرد والرغبة في التجريب اللغويّ والمعماري، وفي مقدمة أعماله الكاملة يشير أدونيس إلى أن قصيدة «أرواديا أميرة الوهم»

كانت بداية تجربة الكتابة شعراً بالنثر. فقد كتبها وفي مناخ الجدل الذي أثرناه في مجلة «شعر» حول أشكال التعبير الشعري، ومشروعية البحث عن أشكال جديدة وكتبتها تجريبيا، بمعنى أنني حاولت أن أجرب شكلاً مغايراً لما نعرفه من أشكال التعبير». وهذا هو المقطع الأخير من القصيدة:

(الأرواد، أزرع الهاوية وأفرح. وفي بلادي أنشر حياتي ريفاً كوكبياً، وتلألأ من القمح والشقائق.

إنها ساعة الولادة، أسعفيني يا سلالة الكلمات، واخلقي لشعري أبعاداً أخرى من السر والأشارة، ويا طفولة، يا شعري الخفي المقبل أضيئي وجهي، وكوني ملجأ الفاجعة. باسمك نهمس تحت الجليد، والنهار يقتل النهار، ونصرخ: الموت يقترب والمقابر العاشقة تجددُ ثوبها كل يوم. وترددين يا طفولة: أنا الخليقة الطالعة ضد الموت، وتجرح شفاهنا أغان من اليأس: الأرض هيكل يهترىء، والدموع تأسن في تجاويفها، لكن أغانيك تأتي إلينا: أنا الحب والشعر الطالعان ضد الموت، وأنت أيها الحب أيها الشعر ـ لكما نرفع أجسادنا لكما تبدع إرثنا من الموت والطفولة).

وينبغي ألا نذهب بعيداً ونفهم خطأ أن أشكال المغايرة التي يبحث عنها التجريب قاصرة على كتابة الشعر بالنثر، وما هذا الشكل إلا واحد من الأشكال التي كان على الشعر أن يمارسها في مجال تأكيد مشروعيته في البحث عن أشكال جديدة. وأدونيس نفسه لا يخفي وقوع المحاولات الكتابية العربية شعراً بالنثر، تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولا سيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي معياريته فهو لا يقدر أن يستمدُها إلا من خصوصيته اللغوية ذاتها. وهذا مما أكد لي أن الكتابة العربية شعراً بالنثر تفترض موهبة إبداعية شعرية عالية، هي الضمان الجوهري الأول. وتقتضي إلى ذلك معرفة عالية بالموروث الشعري العربي، وثقافة فنية عالية وذلك لكي يقدر الشاعر أن يبتكر المقتضيات الفنية للشكل الكتابي الجديد. أي لكي يقدر أن ينشىء كتابة شعرية بالنثر يمكن أن تستضيء بتجارب الآخر، لكن دون أن تنهج على منواله ودون أن تتبنى معاييرَه. دون هذه المقتضيات تظل الكتابة الشعرية بالنثر إنشاءً تعسفياً، ويبقى هذا الانشاء في أحسن حالاته، نوعاً من الخواطر»[١٨].

لقد أطلت الاقتباس هنا متعمداً، لما يعبر عنه هذا المقتبس من الدلالة التاريخية التي ترسم الأساس الموضوعي للتجريب أوّلاً، ثم لما يكشف عنه من خبرة حية تعيننا على تشخيص الهوية الحقيقية لأدونيس الشاعر العربي الباحث عن جديد في الشعر في صياغة عربية تستمد خصوصيتها من المعرفة العالية بالموروث الشعريّ العربي، وهو لا يتردد عن الاعتراف بأن تجربته الشعرية التي تتجلى في (مفرد بصيغة الجمع) تأخذ أصولها من التراث الشعري العربي بعامة ومن (الإشارات الألهية) لأبي حيان التوحيْدي على وجه الخصوص، ولذلك فهو يبحث عن القصيدة، عن النص الشعري العربي الصادر في جملة عربية من لغة أخرى. إنه يسعى إلى خلق قصيدة عربية قد تكون

نثرية أو موزونة ذلك لا يهم، وما يهمه أن تكون فعلاً ابداعياً في لغة عربية، والنموذج التالي مجتزأ من قصيدة تحمل عنوان أحدث دواوينه وهو (شهوة تتقدم في خرائط المادة):

أين سأحفظ أعيادي التي لم تمت بعد؟
كيف أحّرر أجنحتي التي تنتحب في
أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن
في ذاكرتي، وها هي خليج من
الأنقاض العائمة؟

هل سينمو بين كتفَيّ حجرٌ أو جذر خشخاش؟ هل الحيوانات السجينة فيَّ، ستعرفُ أخيراً طريق الهروب؟ هل عليَّ أن أدخل في شُباتٍ وأن أخون أعضائي؟ هل عليَّ أن أصنع من الرمل سِداداتٍ لرئتيّ وأن أستلقي حجراً أسود في أبدية الطاعة؟ هل عليَّ أن أدهن جسدي بزيت الآلة، وأن أملأ حنجرتي بنعم نعم، لا لا؟

كلا ليس لي وطن
إلا في هذه الغيوم التي تتبخّر من بحيرات الشعر،
آويني، احرسيني أيتها الضاد الضاد ـ يا لغتي يا بيتي
أدلّيك تميمةً في عنق هذا الوقت، وأفجرّ باسمكِ أهوائي
لا لأنك الهيكل، لا لأنك الأب أو الأم
بل لأنني أحلمُ أن أضحك وأبكي فيك»(١٩).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما أظن أن شاعراً في القديم والحديث قد أحب لغته بمثل ما أحب أدونيس اللغة العربية، أو هذه الضاد، البيت، التميمة، والأب والأم. ومع ذلك فإن أكثر التهم التصاقاً باسمه تتمحور حول محاولات تخريب اللغة، أية لغة يعنون؟ وقديماً رجم أسلافنا شهداء العشق الألهي ورموهم زوراً وبهتاناً بالكفر!!

لقد فرض التجريب نفسه على الحركة الشعرية العربية المعاصرة، ولم يعد بعد ثلاثين عاماً من الكتابة الشعرية المتجاوزة يشكل ضرباً من المغامرات الأسلوبية أو ركضاً (وراء بريق الأشكال الفارغة) وصار النقاد المتحفظون إزاء هذا الانجاز الشعري يتحدثون عن ألوان من التجريب الأصيل النابع من الضرورات الفنية. ويتضح لنا من خلال رصد شعراء هذا الصوت أن التجريب بدأ منذ أواخر الستينات يستقطب عشرات من الشعراء المبدعين من مختلف الأجيال والأعمار. وبالرغم مما

يقال عن تأثر هذا الشاعر أو ذاك بأدونيس ومدرسته فإن المبدعين الحقيقيين من الشعراء ورثة للعديد من الخصائص الشعرية الموروثة والحديثة. وإذا كان هذا الاستقراء في عمومية قد استهدف البحث عن العلاقة المشتركة بين أصوات ثلاثة في الشعر العربي المعاصر فإن دراسة أخرى كفيلة بأن توضح الفروق والتفاوت في القدرات والمواهب، ومن المعلوم أن الالتقاء في الإطار العام لتجربة ما لا يعني طمس الملامح الخاصة وإلغاء التميز بين المبدعين.

ولعل شعراء هذا الصوت وهم يعانون من وجع البحث عن القصيدة والإبحار في زمانها الخاص صوب الأحدث والأجد لا ينسون أن على أعناقهم تقع مسؤولية مشتركة إزاء الإنسان الذي يبدعون من أجله. وغير صحيح ما يقال إنهم قد انشغلوا عنه بالبحث عن متطلبات الفن الشعري وإنهم قد تستروا وراء بهرجات الشكل وتجاعيد اللغة على حد تعبير ناقد شاب، فهم لا يستطيعون ـ حتى لو أرادوا ذلك ـ أن يكتبوا قصائد حيادية، بالمعنى الجمالي الخالص. وربما كان بعض شعراء هذا الصوت أكثر التصاقاً بالواقع من شعراء المنابر وأكثر قدرة على النفاذ إلى إطار الظروف الموضوعية والوعي فنياً بشروطها من شعراء التصريحات والبيانات. والشاعر قاسم حداد واحد من هؤلاء الذين اختاروا الدخول إلى عالم التجريب الشعريّ بقلب مسكون بهموم الناس ومترع بمرارة أحزانهم، وهو بذلك يؤكد أن هاجس التجريب إنساني وليس ارتباطاً بحالة فنية خالية من الوجع والقبض على جمر الواقع، وفي موت الكورس وهو البيان الذي أصدره مع صديقه الفنان المبدع أمين صالح، ما يفسر هذا الموقف ويؤكد أن التأمل الثلاجي ليس شعراً مهما اكتسب من بريق الحكمة واكتسى من ألفاظ الثورية.

وقد كان الديوان الأول لقاسم حداد وهو ديوان (البشارة) صوتاً مغرقاً في المباشرة والتعبير عن النوايا الصادقة إزاء الجماهير المظلومة والمسحوقة حتى العظم:

هل تشعر ما يحدث في الطين
حين يهان.. يجن.. ويقتل
يحرق في قلب التنور وبعد سنين
تزرع في أعماق الطين
نار من نار التنور
تصحو. تلمع.. تبرق كالأفكار. تثور(٣٠)

وقد بقيت الجماهير بعد صدور ذلك الديوان وما تزال مظلومة ومسحوقة، وكان يمكن لشعر قاسم حداد أن يبقى مظلوماً ومسحوقاً بمثل هذا المستوى من التعبير المباشر والخطابية المتفائلة

التي تعكس ذهنياً الأمنيات أكثر مما تعكس أو تستقرىء التحولات الممكنة، ولذلك ليس غريباً أن يدخل قاسم حداد مرحلة تأسيس مشروعه الشعري، إبتداءً من ديوانه الثاني (خروج رأس الحسين من المدن الخائنة) ووصولاً إلى ديوان (القيامة) وبعيداً عن مزالق التشابه والتكرار حتى صار واحداً من أصحاب التجربة الشعرية المتكاملة في استحضاراتها الموزونة والنثرية. وهذا مقطع من قصيدة (البحر) والعنوان نفسه يكشف عن مدى التحول والتجاوز في استخدام اللغة:

ما زال معتزلاً يموج
يده ملطخة بماء الوقت
في يده حرير الخيل
بعد دقيقتين عميقتين يظل في كلماتهم
للغصن تاريخ ومرآة. وقيل نجومكم حبلت
فلا تتأخّرون
ما زال مشدوهاً ومحترقاً
وتصحبه القواقع والمحارات التي شهقت
وسوف
دقيقتان غزيرتان
وآه آه البحر
لا تتناثروا
قد ينهض البحر المسجى في السواحل
راكضاً فرحاً
ويسمع
قالت الأخبار
أن بيوتكم ضاقت وأن السجن أوسع ما يكون
مهيّأ
والموج كان. يكون فوج الرفقة
المتطاولين على الخيول
(...)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نهضوا يطالون المدى الرملي في يدهم
ولا يستسلمون
الفتيةُ اللاهون بالصلصال يحتمرون ثلج الوقت
يبنون الذي هدمته عين الليل
لا تتأخروا
سيظل
ما زال اللجام الأخضر المغزول من وبر
على كتف الصهّيل(٢١).

عبد العزيز المقالح
(صنعاء)

ARCHIVE
http://Archivebeta.

«هوامش»

١ ـ مجلة الأقلام: العدد (١٠) ١٩٨٥م.
٢ ـ عبد الوهاب البياتي: الأعمال الكاملة.
٣ ـ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص ٢١١.
٤ ـ عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة.
٥ ـ صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة.
٦ ـ المصدر نفسه.
٧ ـ مجلة فصول: المجلد الأول العدد الرابع يوليو ١٩٨١م، ص ٢٠٥.
٨ ـ أمل دنقل: الأعمال الكاملة.
٩ ـ المصدر نفسه.
١٠ ـ أدونيس: صدمة الحداثة، ص ٢٣٠.
١١ ـ د. مالك يوسف المطلبي: السياب ونازك والبياتي، دراسة لغوية، ص ٣٢
١٢ ـ د. محسن أطيمش: دير الملاك، ص ١٥٥
١٣ ـ د. عبد المنعم تليمه: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٧١
١٤ ـ ديوان السياب، الأعمال الكاملة، ص ١٧٤
١٥ ـ أدونيس: زمن الشعر، ص ٢٨٧.
١٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٩.

١٧ ـ خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٩ .
١٨ ـ أدونيس: الأعمال الكاملة، ص ٢٤٠
١٩ ـ ديوان وشهوة تتقدم في خرائط المادة، ص ٨.
٢٠ ـ قاسم حداد: ديوان البشارة، ص ٩٩
٢١ ـ قاسم حداد: ديوان انتماءات، ص ٥٤ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طارق حسن علي

خواطر حول وأد الإبداع

ـ ١ ـ

نتكلم * كثيراً على الثقافة وعلى بناء الإنسان، ودور الثقافة والفنون في بناء الإنسان والفعل عكس الكلام. فقد غابت عن مدارسنا وجامعاتنا ومجتمعنا أوجه النشاطات التي تمثل الثقافة والتي تؤدي إلى بناء الإنسان، كما غابت المفاهيم الحياتية النمائية تماماً عن التعليم، وتركنا النشء في صدقه الفطري وطاقاته الهائلة الكامنة، يعاني الجوع المعرفي والحيرة والفراغ والتمزق بلا مخارج، إلا التعصب التعويضي الأعمى، أو التخلّي عن الصدق والفعل في استسلام سلبي. وتلك ظاهرة تدعيم وانتصار للقوى الاجتماعية السائدة ـ أو تدعيم للإستقرار كما يسمّى ـ وباطنه انهيارٌ شخصي واجتماعي طويل الأمد، ومدمّر ولا ينفلت من ظاهرة التدمير هذه: التدمير بتعليم السلبية أو التدمير بالدفع إلى التعصب، إلا فئة من الشباب ـ تعتقد أنها محظوظة ـ يدخلونها في مؤسسات العسكرة والتعسكر ـ الشرطة أو الجيش ـ تدرب كي ترث التميّز، وترث الحكم سواء أكان ذلك بالطريق المباشر أو بالطرق غير المباشرة.

---

* طارق حسن علي، أستاذ في الطبّ، ومؤلّف موسيقيّ، وكاتب. وما ننشره هنا مقاطع من تأمّلات فكريّة في وضع الثقافة والإبداع، في مصر بخاصّة، بمّا ينطبق بعامةٍ، على البلدان العربية الأخرى، قليلاً أو كثيراً.

ـ ٢ ـ

مفاهيم العسكرة والتعسكر في مجالات التعليم والإعلام والحكم والإدارة وفي أي مكان في بوتقة التفاعل الاجتماعي تعقيمٌ لمنابع الإبداع في كل مجالات المعرفة أي في جبهات العلم والفن معاً.

الثمن الباهظ لعملية التعسكر والعسكرة التي تغلغلت منذ ١٩٥٤ إلى كل مجال في الوجود الاجتماعي والتي يغتصب أو يمتصّ إليها الآلاف من خيرة الشباب ـ مقتنعين حسب مستوى الوعي السائد والمفروض أن هذه قمة الإنجاز ومنتهى الأمل ـ ثمن إتمام مسيرة العسكرة والتعسكر على الوجه المطلوب هو أن يموت الوجدان والوعي ويتعود الإنسان على الآلية والطاعة وأنواع القهر وتنويعاته وبالذات على تلقي القهر من «أعلى» وتوزيعه على «أسفل» ناموساً طبيعياً وجوبياً من نواميس الكون. وكلما تفوق «الشباب» في طريق العسكرة والتعسكر ـ اللّا إنساني ـ أصبح مؤهلاً، في ظل المنظور السائد، ليدفع خطوات وخطوات في طريق التميز والسلطة.

أين مجال الفنون والثقافة إذاً؟ والشباب إما يدرب بالعنف القاهر الساحق على الاستسلام والسلبية تدريباً، أو يساق إلى العنف المضاد والتعصب سوقاً، أو إذا ساقه حظه السعيد ـ ووساطاته ـ لأن يكون ممن تحويهم أسوار الكليات العسكرية والشرطية، دربوه على شئون التميز والتسلط وقتل التعدد والتفاعل والفكر الحي الناقد، في نفسه وفي الآخرين. ودربوه على الطاعة تدريباً لا مجال للفنون والثقافة فيه.

وكيف يعيش الفن ويترعرع ومحور التنشئة العسكرية اللّاحوار، بينما محور الفن الحوار؟

ـ ٣ ـ

تكتمل مأساة تسويد مفاهيم التعسكر والعسكرية وتقديمها «كمراد اسمى» و«مثل أعلى» من أنه في كل الأحوال يراعي النظام ـ سواء أكان النظام عسكرياً مكشوفاً أو عسكرياً تحت ستار مدني ـ أن يتعرض الشباب من غير «المحظوظين» الداخلين في سلك التميز العسكري أو البوليسي، يراعي أن يعرض «الآخرين» لحملات تأديبية دورية تعلمهم الرعب من ـ والإستسلام الكامل ل . . ـ ديناصورات السلطة الأبدية «المؤسسة العسكرية» و«المؤسسة البوليسية بفروعها» خلال فترة التجنيد الإجباري ومن خلال أي تعامل قصير الأمد أو طويله مع المؤسسة البوليسية ـ الأمنية ـ و«فروعها» لأسباب مدنية أو جنائية أو

سياسية أو لأية أسباب أخرى. ومن الطبيعي أن تأخذ هذه الممارسات المدمرة للأجيال ولقدرتها على الفعل والنمو والإبداع مسميات بديعة مثل تحقيق «النهضة» التعليمية واستكمال المسيرة الوطنية المقدسة وتحقيق الأماني القومية والمطالب الثورية والتشريف بأداء الخدمة العسكرية وأعمال حماية الأمن القومي ومقتضيات تأمين المسيرة الظافرة.. الخ..

هكذا نبدو كأننا نربّي أجيالاً بعد أجيال تكره ـ بكل مشروعية ـ الفنون والثقافة وتخشاها وتعتبرها دخيلة ومهددة ـ وذلك طبعاً فيما يختص بما تشمله الفنون العظيمة من تحدٍّ هائل لكونها وسائل بحث ومعرفة ونمو وتطور وتفاعل عاطفي ومفاهيمي حي وحساس ـ وهذه الأجيال وقياداتها لا تقبل، إذاً، من الفنون إلا دورها كوسائل تسلية وقتل وقت وتنفيس ـ مفيد سياسياً ـ أو دورها كوسائل «إعلام» أو بالأحرى «غسيل مخ» موظف حسب التوجيه السياسي للقوة السائدة.

ومن مآسي مصر بالذات أن حركة صغار الضباط التي أدت إلى حكم عسكري بوليسي سافر منذ مارس ١٩٥٤ ـ ثم تم تحويله بالتدريج إلى حكم عسكري في ثياب مدنية بل في ثياب «ديمقراطية» ـ جسدت في بعض الأحيان الأماني والأحلام القومية للمسيرة الشعبية الهائلة منذ ١٩١٩ بل منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر مثل الإصلاح الزراعي ومثل تأميم مراكز السيطرة الأجنبية ومثل الدفعة المعنوية الهائلة لكل دول المستعمرات السابقة حين هزمت تخطيطات «بريطانيا العظمى» وفرنسا في ١٩٥٦ ... وبالتالي فلم يكن عجيباً أن تتعمق المأساة ويتراجع الضباط «الحاكم» عن وعودهم بتسليم السلطة إلى قوى المسيرة الشعبية ـ صاحبة الفضل الحقيقي «المنكر» في الأحداث ـ وتتيه المجموعة العسكرية في دوامات الغرور المدمر وقد اعتبرت سيكولوجيا أن ما تم من تحقيق للأحلام من قبيل الخيار الرباني الخاص ومن قبيل المنن والمنح التي لا تقدر والتي قدمها العسكريون المختارون للشعب والتي لم يكن من الممكن لأي قوى أخرى إنجازها والتي بالتالي تطوق عنق الشعوب بمنّنٍ أبدية تبرر لمجموعة الضباط وخلفائهم أن يمارسوا حقاً آلهياً في السلطة وفي البقاء فيها مهما كان فشلهم وقصورهم في مجالات حيوية أخرى متصاعدة.. منن أبدية على الشعوب، تبرّر انغلاق الشعوب إلى الأبد في ظلام وعقم الحكم العسكري وفي ظلام وعقم التعسكر والعسكرة في كل المجالات. ويا لها من معادلة ظالمة مدمرة.. ويا له من تزوير للأحداث ولتقييم القوى والعوامل المؤثرة فيها والمؤدية إليها..

ـ ٤ ـ

أعراض وظواهر نعرفها جميعاً.

ولا عجب إذاً أن تذوي وتغيب الفنون التعبيرية عامة والموسيقى خاصة.

ولا يبقى إلا استحلاب أو اجترارٌ مستمرّ لإفرازات الماضي في مجالات الموسيقى والفنون دون وجود الأرضية التي تتيح ميلاد فن معاصر نابض مبدع خلاق ومؤثر.

وتتعقم الحياة ـ باستثناءات بسيطة ـ من الفن المبدع الخلاق اللهم إلا من نوع خاص من «الفنون» حاصرتنا وعرفناها خلال الحقبات المالحة من غياب الحريات وغياب حقوق الإنسان بمصر ـ نوع خاص من الفنون تجعل أصالتها الفريدة الإبداع المذهل في الضحالة والسطحية . .

ولعله مما يشكر لهذا النوع من الفنون التعبيرية الممعنة في السطحية والتفاهة إلى درجة الإبهار والتسلية والإثارة، أنّ فيها على الأقل قدراً من الجدة والإبداع، وأنها تذكرنا بطريق غير مباشر كم أصبح ـ ممنوعاً ـ على الوجدان والفكر والفؤاد، في ظل أنواع القهر والعسكرة والتعقيم المخطط ، لطاقات التفاعل الخلاق في المجتمع، أن يحلق في مجالات الفن الطبيعية والتي تتحرك في عالم دراما الحياة والوجود ومعانيها في كل عصر ومكان وفي كل العصور مما يولد المعاصرة والمحلية والعالمية ـ غير المتقيدة بمكان أو زمان ـ في الفن معاً . .

تشكر لهذه الفنون المبدعة في تفاهاتها أنها أرتنا أنفسنا وما تم في وجداننا من تفريغ وتعقيم في ظل انتكاس الثورة الشعبية المصرية محركة النهضة المصرية الحديثة ١٩١٩ ـ ١٩٥٤ وتحولها إلى حكم عسكري ديكتاتوري مطلق. . تشكر لهذه الفنون المبدعة في التفاهة أنها أرتنا أنفسنا تتمخض وتتمخض وتتمخض لتفرز التافه وتتغنى بالتافه المكرر «وتمثل» التوافه «وتبدع» توافه الأفلام والمسلسلات بينما كنا تنحدر بتطورات وتفريطات مأساوية ـ كان من الممكن منعها بالوعي ـ في ظلام حكم عسكري يهدر كل حقوق الإنسان والحياة ويحرك البلاد نحو كوارث اجتماعية وسياسية ومفاهيمية «وعسكرية» تعتبر من أخطر وأشنع ما نزل به في تاريخه الطويل.

تشكر لهذه الفنون المبدعة في التفاهة أننا بعد هزيمة ١٩٦٧ الفريدة، وبعد تحرك قوى الهيمنة العالمية والاستعمار الحديث لفرض سيطرتها علينا وعلى أقدارنا وأقدار أولادنا وأحفادنا ـ بما يوازي تماماً في خمسينات وستينات وسبعينات وثمانينات القرن العشرين ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خططوا له ونفذوه في ستينات وسبعينات وثمانينات القرن التاسع عشر ـ نشكر لفنون التفاهة هذه أننا رأينا أنفسنا أمام التحديات المصيرية التي تهز الوجود من أساسه هزاً وقد ضربنا الأرقام القياسية في توزيع أشرطة الكاسيت والفيديو «الهابطة» وأننا تغنينا بالتفاهات المبدعة مثل السح الدح والطشت قالّلي وإعلانات التلفزيون وأنواع من الفوازير ومسلسلات وأفلام ومسرحيات ترقى في مستوى التفاهة المبدعة إلى «قمم» مذهلة وعميقة الدلالة.

ـ ٥ ـ

(. . .)

لا بد أن أوضح ما أعنيه توعياً عندما أتكلم على الموسيقى المسماة بالعالمية لقدرتها على تخطي حدود الزمان والمكان والتي هي من أهم وأعمق وسائل المعرفة، والتي تبني الإنسان بعطائها التنموي وتطلق طاقاته، والتي تكون دعامة هائلة وضرورية لنضوج وتطور المجتمع.

فهناك أنواع كثيرة من الموسيقى «الموضة» والتي لا ينطبق عليها أي من المواصفات المتقدم ذكرها وأنا لا أقلل من شأنها.

ولكن من الحيوي تحديد ماهيتها.

ومن الحيوي من خلال الوعي والتوعية بماهيتها تحديد حدود إمكانيتها التعبيرية وحدود إمكاناتها بالنسبة لقضية إطلاق الطاقات البشرية. .

فلأحمد عدوية مكانه كما لبيتهوفن مكانه، ولكن إذا لم نع الفارق الوظيفي والفارق في المجال والقدرة فنحن في ظلام مدلهم ـ فللدراجة وظيفة ومكان مثلما للصاروخ الكوني وظيفة ومكان.

ينبع المكان والدور في حالة الصاروخ الكوني من تطوير دارس متعمد ومن تجميع ثم إطلاق واع لطاقة تجعله قادراً على اختراق الجاذبية الأرضية مثلاً والوصول إلى أغوار الكون.

ولو حولنا هذا التشبيه من الكون الخارجي إلى الكون النفسي الداخلي لرأينا أننا نتكلم على القدرة والطاقة الواعية لاختراق حواجز الدفاعات والمهالك الرهيبة للوصول إلى أغوار ـ النفس أو الكون النفسي والكون الداخلي. . . وهي في النهاية نشاطات زيادة حدود الوعي والمعرفة البشرية التي تجعل البشر أحراراً.

هذه هي نوعية الفنون والموسيقى التي اسميها عالمية لتخطيها حدود المكان والزمان ولانتمائها في النهاية إلى الإنسانية وإلى الحياة وإلى نشاط وحركة سعي الحياة الأزلي إلى العدل والحرية.

وليس غريباً إذن أن أكثر ما يحيط بنا هو ما أسميه بموسيقى التسلية وتمضية الوقت، وهي إحدى الوظائف الاجتماعية السياسية الثانوية التي وظفت فيها الفنون بعد أن بدأت أصلاً ببداياتها التعبيرية الصادقة والتي امتد واستمر صدقها في بعض خطوط الفولكلور،ونجد صدى هذا الصدق المباشر ـ يتردد من خلال كنوز الفولكلور على مر العصور إلى رسومات الإنسان الأول في كهوف جنوب فرنسا وأسبانيا ـ الرائعة في قوتها ومباشرتها إلى الدراما الإغريقية ـ إلى رسومات تل العمارنة في مصر خلال لمحة الحرية النسبية القصيرة التي تمتع بها الوجدان المصري خلال فترة الصراع بين رؤية إخناتون والديكتاتورية المطلقة لرؤية كهنة آمون. . . إلى أعظم إنجازات موزار في الموسيقى والدراما، وبيتهوفن في الموسيقى وبيكاسو في الرسم.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

آن لنا أن نفرق بوضوح بين عالمين رئيسيين من عوالم الموسيقى. . عالم الموسيقى التي هي من أعلى وأعمق وسائل البحث والمعرفة والشهادة والتي لها بالتالي دور سياسي وديني واجتماعي ونمائي في منتهى الأهمية والقوة وهو بالطبيعة دور غير قابل «للتوظيف» بواسطة قوى الزمان والمكان، فلا تتابع البحث عن الحقيقة ولا تتابع المعرفة ولا تتابع الشهادة بقابل أن ينحرف قيد أنملة استجابة لمتطلبات أهل القوى في الزمان والمكان. .

يلاحظ أنني تكلمت عن «متطلبات» أهل القوى في الزمان والمكان ولكن في المجتمعات التي غيبت فيها حقوق الإنسان وغيبت عنها الدساتير التي تحميه. لا تكون متطلبات أهل القوى في الزمان والمكان «متطلبات» بل فرمانات آلهيّة يدمغ من يخالفها بما يكفي لسحقه وتعذيبه والقضاء عليه تماماً معنوياً أو عضوياً أو الإثنين معاً.

التكيف الطبيعي إذاً هو غياب نشاطات البحث عن الحقيقة ونشاطات المعرفة والشهادة، لأنها بطبيعة كونها غير قابلة للتحوير حسب «فرمانات» أهل القوة تمثل لأصحابها ـ ممارسين أو متلقين ـ خطراً مستطيراً مميتاً وانتحاراً مؤكداً.

والعجيب أن هذه المجتمعات القهرية القاهرة لا تعدم أبداً نشاطات تقليد نشاطات المعرفة والحقيقة والشهادة، كما لا تعدم أن تعلق على واجهات بنيانها ـ المعقم من الداخل بغياب دساتير حقوق الإنسان وآليات حمايته والمعطن من الداخل بإحباطات الملايين من

البشر المهدر ـ ديكورات الديمقراطية الشرعية الدينية المعرفية الحضارية التقدمية النمائية الإنسانية الفنية الثقافية.. الخ..

آن لنا أن نفرق بين عالم الموسيقى كوسيلة صدق ومعرفة.. عالم الموسيقى النمائي ـ المهدد لسلطات القهر والثبات ـ، وعالم موسيقى التسلية والتدعيم والتعبير عن العواطف والمشاعر الخفيفة والوسيطة ـ أي كل ما يأتي في رحلة المعرفة قبل عالم العواطف الأولية الهائلة عواطف الأعماق عواطف كنه الأشياء. وهذه الموسيقى ـ الخفيفة الظريفة اللطيفة غير «المهدّدة» ـ قابلة للتوظيف في التسلية، قابلة للتوظيف في «قتل» الوقت قابلة للتوظيف في «التخدير» قابلة للتوظيف في التنفيس عن الطاقات وأنواع العلاج النفسي السطحي.. قابلة للتوظيف لأي عدد من الأهداف المسبقة وأخيراً قابلة للتوظيف كمقلد بارع لموسيقى المعرفة وكديكور يعلقه الحكام والأفراد ليؤكدوا لأنفسهم وللعالم أنهم مخلصون «للموسيقى» والثقافة وكافة «مقتضيات» «الحضارة» و«الإنسانية» و«النهضة» والحرية.. الخ.. ولا بأس طالما أنهم لا يصادرون بالعنف والقوة والمؤامرة وكافة صور العدوان حق الفنون المعرفية في الوجود والكينونة والتعبير.

ووظيفة التسلية وتمضية الوقت والتنفيس والتثقيف حسب رؤيا القوى السائدة بدلاً من إطلاق الطاقات حسب إيقاعات الحياة، هي وظيفة ثانوية أسندت إلى الفنون لأسباب اجتماعية وسياسية واقتصادية بخلاف دورها الأولي التعبيري والكشفي والاتصالي. ولست أحاول ولست أريد أن أنكر أي دور من أدوار الفن التي لعبها ويلعبها في تاريخ المجتمعات الإنسانية، ولكن الذي أطلبه هو ألا تطغى أدوار التسلية وتمضية الوقت والتثقيف حسب رؤيا القوى الحاكمة على الدور الحيوي الأولي الذي يشمل النمو وإطلاق الطاقات ـ التعبير ـ الكينونة ـ المعرفة ـ الإكتشاف ـ التواصل ـ فليكن هناك مكان لكل هذه الوظائف لأن الإنسان المتكامل والمجتمع المتكامل يحتاج إلى كل هذه الوظائف جميعاً وفي النهاية يحتاج ـ بصورة حيوية ـ أكاد أقول أنها مثل احتياجه إلى الماء والهواء ـ يحتاج إلى الفن بمفهومه التعبيري والتواصلي والمعرفي اللا نهائي. كما أكرر القول إن حرمان الإنسان من حقه في ممارسة هذا النوع من الفن معبراً ومتلقياً يسلب الإنسان تدريجياً جوهر حياته فيتحول إلى أداة أتوماتيكية سلبية خاملة لا رأي لها ينبع من الوجدان ولا رؤيا، لا خيال ولا إيقاع، وباختصار حياة بلا موسيقى أو قل لا حياة.

وإذا نظرنا إلى التاريخ الإنساني الحديث ـ وعلى فكرة كل التاريخ الإنساني حديث

جداً ومجرد ومضة قصيرة لا تتعدى العشرة آلاف عام في تاريخ الكون الذي يقدر بآلاف الملايين من السنين ـ ولكني أقصد في هذا المجال الفترة في تاريخ البشرية الحديث التي تسمى بعصر النهضة أي حوالى القرن الخامس عشر الميلادي ـ التاسع والعاشر الهجري ـ وما تلاه. . . إذا نظرنا إلى الموقف قبيل هذه الفترة وجدنا الفن وقد اختفت رنة العالمية فيه، وسلب ما وصفته بالدور التعبيري الكشفي الكينوني التواصلي ـ .

وإذا بالتأثير التصاعدي لعدة قرون من الحضارة العربية الإسلامية ـ التي مثلت آنذاك طفرة ضخمة بالنسبة للإظلام العام المخيم على الأمم ـ يحرك الفكر الإنساني، بما حوى من رؤية متقدمة من جهة، وبما وضع من نسيج اجتماعي سياسي بديع وفريد لتعدد الأجناس والشعوب والحضارات والثقافات تتفاعل وتتعارف وتتبادل في إطار وطن الإسلام الكبير دون مفهوم السيادة المطلقة لطرف والعبودية المطلقة للآخر وهو المفهوم الوحيد الذي كان يسمح بالتعدد في إطاره حتى فترة الإسلام الحضارية الهائلة. وبما نجم عن الجهد في الدراسة والترجمة لعلماء العالم الإسلامي حين طبقوا عملياً لفترات محدودة إحترام الإسلام للعلم والمعرفة وللسعي من أجلها من جهة أخرى.

ونجم عن ذلك وصل لرؤية الإسلام المتقدمة بالأصول الفكرية والفنية للحضارات الأولى، ومنها الإغريقية والهندية وغيرهما من الحضارات الأولى الأصدق والأقرب فكراً وفناً إلى المباشرة والتعبير والبحث والاكتشاف، والأبعد نسبياً عن عصر وممارسات الإظلام الذي ران مع تصاعد إرهاب قوى الحكم وإرهاب القوى الدينية والذي كان قد وصل إلى مداه في أوروبا ما قبل الإسلام وحتى قرون التفاعل مع الإسلام.

إذاً، بالحضارة الإسلامية وما نقلته من فكرها ومن فكر الحضارات الأولى البكر وبالذات الحضارة اليونانية، تحرك في أوروبا نشاط الميلاد الجديد الذي سُمّي بعصر النهضة وقد كان من أهم سمات هذه النهضة ميلاد الفنون مرة أخرى بقدراتها وإمكاناتها التعبيرية والكشفية والتواصلية، وهي البداية الثانية في التاريخ الإنساني لميلاد الفنون التي يمكن أن يطلق عليها وصف فنون عالمية، حيث توغلت مرة أخرى عمقاً أو صعدت علواً لترى وتصف وتشهد بالقضايا الأولية وبالإيقاعات الأولية وبالنبضات الأولية، للإنسان في كل زمان ومكان ـ دراما الوجود ـ الكينونة ـ بغض النظر عن احتياجات التملق أو النفاق أو التسلية أو الكسب التجاري السريع.

ومن أهم ركائز هذا الميلاد الهائل للفنون العالمية ـ وهو الميلاد الذي وضع أساس

وإمكانية النهضة في كل المجالات بما فيها العلوم - مما علمه الإسلام النقي - قبل أن يقحم عليه ما جره إلى حقبة الإظلام التي لا نزال نعيشها - من موسيقى التعدد ومن تنغيم التعدد والتباين وعلم وتعليم، جسّده الإسلام في معجزة مجتمعات التعدد المتباين المتساوي التي علمها للعالم - يذكر أن موسيقى التعدد و«البوليفونية» قد حرمتها الكنيسة حتى قبيل عصر النهضة - وهكذا قدم الإسلام عندئذ للعالم ولوعي العالم حقيقة وإمكانية التعدد الدينامي المثري المؤدي إلى التطور.

- ٦ -

لا يمكن أن نستمر في عزل التطورات الهائلة التي حدثت في رؤية البشرية للعالم والكون بدءاً من مطلع القرن العشرين الميلادي والرابع عشر بعد الهجرة إلى عصرنا هذا - من إرهاصات أينشتاين وماكس بلانك ونيلز بوهر ورزرفورد وغيرهم بيده علوم ومعارف الطبيعة الدينامية التفاعلية التعددية النسبية - مما شمل من الوعي والمعرفة ما أدى إلى تطورات نظرية وعملية وتطبيقية أثرت وتؤثر في حياتنا في كل مجال - لا يمكن أن تنعزل هذه الفقرات الوعيية عن باقي قضايا الحياة الأساسية . . ولا يمكن أن نستكين . . كواضعي الرؤوس في عميق الرمال . . متجاهلين دقات وتحديات هذا الوعي وإيقاعاته معتمدين على أن التجاهل سيحبسه إلى الأبد في خندق «علوم الطبيعة» - التي يمارسها «الخواجات» - فقط دون حاجة لمواجهة العقائد والممارسات في مجالات الحياة الحيوية الأخرى وعلى رأسها مجالات الدين والعقيدة من جهة ومجال علوم الحياة من جهة أخرى . . .

وأكرر الاعتقاد بأن ظاهرة الهروب ووضع الرؤوس في عميق الرمال تجاه تحديات الوعي المنبثق من علوم الطبيعة في القرن العشرين هو الهروب أيضاً من مواجهة حقيقة أن الإسلام كان رائداً في مجالات الحركة والتفاعل والنسبية. هو، إذاً، هروب من مواجهة مدى الجريمة التي ارتكبناها ونرتكبها في حق الإسلام الذي ولد حياً وتفاعلياً ونسبياً مثيراً وموجهاً منذ أربعة عشر قرناً إلى المنطق الدينامي التفاعلي النسبي الحي الذي غيرت تطبيقاته في القرن العشرين وجه العالم.

تحدٍّ هائل - وكان الأحرى أن يكون تحدياً سعيداً يوجهنا إلى جواهر ديننا القيم - وقد قفز فعلاً لمواجهة التحدي - بلا وضع للرؤوس في الرمال - كثيرون في عصر الإرهاص بالنهضة الحديثة عندنا من أمثال رفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وطه حسين والعقاد وإسماعيل القباني. ثم ذابت هذه النهضة في ظل الردة السياسية إلى نظم

عسكرية تتميز عبر التاريخ بما تولده في الأمم من ضحالة فكرية وفقر وجمود مفاهيمي أعادت الشرق الإسلامي مرة أخرى إلى موقف المستهلك لنواتج الثورة المفاهيميّة ـ التي جاء بعناصرها الإسلام أصلاً ـ دون أن يحلم بمواجهة تحديات الثورة المفاهيمية من فهم وهضم وتنقية وتمثيل ثم إنجاز وإنتاج وإبداع. .

ويظهر ضعف هذا الموقف الهروبي المذعور وافتقاره إلى قاعدة أو بنية مبدئية تسانده أو تبرره ما نراه أو نعيشه يومياً بطريقة صارخة بل وفاضحة من تعجيل وترحيب وممارسة أصحاب هذا الموقف «التعامي» لكل فواكه ونتاج ثورة المعرفة في علوم الطبيعة من إلكترونيات واتصالات وطب علاجي وسيارات وطائرات وصواريخ وكل أدوات «العز» و«الفخفخة» بل والانحلال، بالإضافة إلى كل أدوات تأمين «الحكم» والحكام ثم كل أدوات الحرب والدمار.

طارق حسن علي
(القاهرة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صباح ذ. نهين

«الجيل الصغير» بديل مكان؟

«الزمان ضائع في المكان أو بالأحرى يتوجد دائماً ومطلقاً في هذه الصورة غير الممكنة والعميقة للخط المستقيم الذي هو دائرة» (ميشال فوكو).

أيكون «الجيل الصغير» بديل ذاكرة أي بديل مكان؟

نتجه دوماً مع الياس خوري نحو المكان الذي فقده أو لم يفقده تماماً، وهنا إعادة نظر في أهمية المحطة الكتابية التي يرتكز عليها الكاتب، وهي التكرار في نسج الانطلاقة التي تصير هدفاً وتعود انطلاقة كلما خاف خوري من النسيان، «وتذهب للبحث عن بيتك وحيداً وبلا ذكريات». وهي كتابة الإعادة المنشبثة التي لا تشبه العبث بل تقول المتاهة المأساوية التي تحمل المعنى والرمز، تبدأ في الذاكرة وتنتهي فيها أيضاً. فالشكل الذي يعتمده الكاتب يتحرك نحو إيجاد المكان المناسب للتعبير أو المكان الذي يهدده النسيان إذا لم يعمل للقبض عليه. أو أنّ المأساة لا تكتسب معناها الحقيقي إلا في الدائرة المتاهية التي ترافق الشكل الكتابي هنا؛ وكلما تكلمنا على متاهة ما، وجدنا أنفسنا في صلب الرمز. فالرموز كلها تولد في الأروقة المتداخلة والمتشابكة تشابُك المقطع بالمقطع، تشابك مكان خوري بالأزمنة المتعاقبة. وما هي إلا أزمنة الذاكرة السائرة نحو الاضمحلال، المتعاقبة أفقياً وعمودياً، حتى تزعزعت صورة مكانه الأول، مما زاده شعوراً «بالوحدة» المكانية ـ العاطفية، وحدة الفراغ وفقدان «الذكريات». لم يكمل الياس خوري الشكل لأن الشكل المتاهي لا يكتمل أبداً، لأنه «يبحث» دائماً عن «بيته». أوليس البيت الشكل المثالي الأوحد؟ أوليس البيت الكتابة التي يمتثلها ويشوق إلى إعادة تركيبها؟ أوليس البيت العتيق

بحيطانه الرملية الموشكة على الانهيار شبيهاً باللغة العتيقة التي انهارت، ويحاول خوري أن يجعل منها بيتاً آخر جديداً تخترعه الذاكرة، تستكمله الكتابة؟

ينطلق الياس خوري كل مرّة من ذاك البيت ليخبرنا شيئاً عنه، وكلما تقدم في الكتابة الزمنية، اقترب المكان ـ الشكل من الإنجاز، فيضع «أمه» على «المدخل لتحرسه»، وهكذا دواليك حتى انتهاك الكتابة أو انتهاك «حارس اللغة» داخل المكان المتاهي.

إنّ الإعادة لا تفسر حاجة الكاتب إلى المكان الثابت فحسب، بل أيضاً حاجته إلى زمن ولّى ولم يعد، أو يعود كلّما رغب فيه دون التمكن من القبض عليه كلغة نهائية وثابتة.

وكأن اللغة هنا تنبثق من ذاتها، تحيا من موتها، وتحضر من غيابها، كي لا تغيب إلا للبحث مجدداً عن ذاتها. فموتها يلعن أكثر من مرّة، وذلك عندما ينزلق الكاتب في التمويه العام والمبعثر عبر المقاطع ـ الركائز. وهذا التمويه شبيه بموت الذاكرة ـ موت اللغة حين تفقد الكتابة المبرر (وهو إعادة تركيب البيت) لتصير خبراً شائعاً وعريضاً، في اللهو عن ضرورة البحث (الكلام على مهل الموبيليا وكاهن الحي...).

ARCHIVE

إلا أن الدائرة من تلقاء حركتها تستعيد ما يستعيده خوري وها هو في انبثاق طبيعي من تراكمات الذاكرة الحية ـ الميتة، والمقطع يعيد ذاته، والزمن يشبه الزمن الواحد ـ المتعدد والمتراكم، والشكل وراء اكتمال الشكل. كأن الكتابة لا ترغب في الانتهاء، أو في اقترابها الدائم من شبه النهاية، ترجع إلى حيث البداية، إلى حيث يلتقي زمنا البيت، الأول في خرابه وشبه انهياره، والثاني في محاولة تركيبه، أي في اعتقاد الكاتب أنه يفتعل العملية الكتابية، وهذا الافتعال مأخوذ بمعناه الإيجابي، أي أن الكتابة هي التي تنبش معه أو بدلاً منه ودون علمه زمناً يكتسبه عبر الخط الدائري الذي يتبعه.

وهذا الخط يجعل القارىء في صدام مع المكان الكتابي وهو ليس إلا زمن اللغة المتعاقب والمعاد في آن، زمن دخول اللغة مرحلة التفتيش ثم تواريها في الدوران المتشبث. ألا تشبه هذه اللغة الذاكرة المفقودة في طور استعادتها؟ وكأن خوري لا ينوي استعادة وقته الأول وحسب بل يطمح إلى تجميد مكان يزحل دائماً نحو الأسفل، ينحدر نحو النسيان في محو السنين. لذا نراه في حذر مستمر، في اليقظة اللانهائية وذلك في تكرار اللغة المكانية، في محاولة تأكيد له من المكان. ربما يريد إنقاذ المطرح لإنقاذ لغته، فيكون خلاصه من خلاص ذاك البيت، تلك المحطة الكتابية الحية التي تعاد بمثابة سند في وجه انحدار الأمكنة كلها.

وإذا أمعنا أكثر في كتابة الياس خوري ألا نرجع معه إلى الشعور بزوال الوقت لحساب المكان؟ ألا يجعلنا نحس بغياب أوقاته الصغيرة والحميمة مع بروز شديد لمكان يصر على البقاء ضمن إصرار الكتابة؟ فهي في إعادة لغتها تؤكد بقاء المكان، البيت. وفي بقاء المكان أي في تكراره، تفقد معنى الوقت، شكله الطبيعي الأفقي. ألا يكون فقدان الوقت من فقدان سياقه الخطي؟ ألا تكون الكتابة في الخط المستقيم بمثابة هوية أعطيت للوقت، بمعنى أصح للكاتب؟ وفي الكتابة المعادة، الدائرية، إصرار من خوري على محو الزمان، إصرار من لغته بالذات على التركيز المادي المكاني على حساب الوقت. ففي التكرار اللا نهائي عملية جنونية داخل الزمان ولفرط الزمان يندثر الأخير في حركته الفانية ـ المولدة ذاتها. إذ الحقيقة الوحيدة التي يريدها خوري، هي حقيقة مكان النص حيث تصبح الكلمة تعبيراً وإنقاذاً لمطرحها، للعمل على حرق الوقت واستهلاكه ضمن حركته اللاغية.

ألم يقل «ولكن رائحة الإسمنت المسلح سرقت رائحة البحر»؟ أي المكان يعاد بشكل أو بآخر ليسرق رائحة الحنين، يسرق الوقت الذي لن يكون بعد الآن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• في قراءة للمقطع الأول من كتاب «الجبل الصغير» للياس خوري.

المعطي قبّال

قداس لراحة «القديس والشهيد» جان جينيه

«الشيطان الذي وحده يخرب عقلي، كان قد بنى لي الدار في مكانٍ عليٍّ. بحرٌ نا ء لكنّه مكشوف وأزرق، جزيرة تنظر معركتها البحرية، بستان مُزهر ومُثمر. صمت»
جان جينيه (الأسير العاشق)

مضى عامان ورغبتي في رهبة الزمن عنيدة. ها أنذا على مشارف المحيط الأطلسي ـ وفي انتظار موعد الزيارة ـ أتابع تحليق النّورس وتلاحق الموج. أما المراكب في الجهة الأخرى من المَرْسى، فهي ثَمْلى لا تقدر على الإرساء.

خاطبته عالماً أن طيفه يطوف في المحيط: «مضى عامان والعرائش(١) حافظةٌ لسرِّك! متْ وحيداً، لم تبك في مماتك النائحات، لم، لم، ولم... مُتْ وحيداً، ولو كان بإمكانك لدفنت نفسك بنفسك. أردتَ الاندساس وبسرية في ثنايا النسيان. لكن للآثار هنا ذاكرتها العنيدة. هي ذي العرائش، وتُنطق أيضاً «لَعْرَايش» وأصلها «عْرَيْشَاتْ». من نهر «اللوكوس» (نهر النسيان)، إلى «التفاح الذهبي»، إلى «هرقل»، و«الهيسبيريات»... فالأمكنة في المدى القريب والبعيد حبلى بأساطير الفينيق والبيزنط والرومان. هذه واحدة، أما الثانية، فالحوض كان ميداناً لمعارك ضارية بين المغاربة والغزاة من برتغال وأسبان: غبار في الأفق، دويُّ البارود الطائش، خيول مبعوجة، جثث لا تلبث أن تصبح قوتاً للغربان... وإذا أردنا الحديث عن البحر، فقد شهد انقلاب سفنٍ وقواربَ شتّى!

لا تقل إن رحيلك الأخير وإلى العرائش كان ضربة نرد!»

يعلن احمرار المغيب في أفق العرائش عن خروج «الهيسبيريات»، عرائس الغروب. إسألوا الآلهة «أطلس» و«هيسبيريس» فهما على علم بالخفاء الأعظم.

وعدت المكان بالعودة، وتوجهت صوب مقبرة الإسبان. دخلتها بلا سلام ولا رسم

لشارة الصليب. شِعْرِيَّةُ الخراب هنا من فعل النسيان. وبما أن لكلِّ نسيانٍ أماراته، قفزت إلى مسمعي أصوات الضُفادع، الوطاويط، البوم... لكن أمارات النسيان في العشب أقوى: الهندباء البريَّة، مردقوش، القراص...

هنا تَوحَّد اللُّصوص «بشاعة» الخراب وبثرائه المزعوم. نبشوا القبور بحثاً عن مجوهرات الإسبانيات العوانس، عن سيوف وبنادق الجُنْد، وقنعوا أخيراً بأسنان ذهبية أو فضية!

تحت نور البدر الساطع، انعكست شارات الصُلبان على مسارب مخدَّدة. بحثاً عن القبر، تقدمت. ولو أرهفت السمع، لغرقت تحت صفاء هذه الليلة القمراء النقيق من النهيق! هاتفٌ ما نهاني عن ولوج الممرّ الأيمن. تابعت مسلكي متخطّياً أحياناً قبوراً مجوّفة، إلى أن بلغت تقاطع ممرات غير مميزة. هممت بالسّير يميناً، فإذا بصوت رخيم ينبعث من الممر الأيسر صائحاً: «إني هنا!» ارتجفتُ خائفاً، قفزتْ دقات قلبي متسارعة، وأحسست بخواء في ركبتيّ. تقدّمت ببطء صوب مصدر الصوت، وإذا بظلّ جاثم على رأس القبر يدخّن سيجارة ميزت من رائحتها الحارة سيجارة «جيتان» الفرنسية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ من؟ بصوت مرتجف خائف أطلقت الكلمة. أجابني:

ـ حتى إشعار آخر، أنا الذي سيضع الأسئلة!

الصّوت... هذا الصوت لا تُخطىء نبرتَه الأذن... إنه هو... بُعث ليوم الزيارة! وصَدقَت إذن رؤ ية العرّافة! قصدتُها لما تعاقبت الرؤ يا وتكرّرت. دائماً وعند الهزيع الأخير من الليل، أرى فيما يرى النائم أشباحاً في مدىً لا يحدّه البصر، تغيب ثم تعود مسرعة لترتطم برموشي. أفيق والرعدة في مفاصلي. قصصت عليها النازلة. بخّرت المنديل، مَخْضبَ العزائم، نادَتْ على «شمهروش» و«مقطوش»، وزمجرت في المجمر: «سطعتْ بوارق سواطع لوامع، أيها العفريت المتوكّل بهذه الشمعة أسرِعْ أكثرَ من البرق الخاطف، ولئن تخلّفتَ عن دعوتي طرفة عين لأُسلطنّ عليك هذا السيف القاطع... هيه.. هاه.. هو!» وطلمستِ المنديل بالزعفران ضاربة النجوم في الدوائر. أرادت أن تنطق، استعصت عليها مخارج الحروف. احمرت عيناها، أُزبِدَ فمها:

ـ عَرَ... عرا... وبصوت خشن، عرفتُ منه حدوث التناسخ بينها وبين الرهط، أطلقتْ:

ـ عليك بالعرائش... مقام العرائس، مقام العرائس، سيخرجن ليوم الزيارة. قهقهتْ، تجشأتْ في ارتجاج إلى أن أغمي عليها، وكان ذلك إيذاناً بانصرافي...

إنه هو! وكأنه قرأ ما يجول في قراراتي وبصوتٍ أقرب إلى الحشرجة خاطبني: من أنت؟

أجبته: «كلّ ما أعرفه عن نفسي هو أنني من المخصوصين عقلياً! علمت بمبعثك، وجئت ليوم الزيارة». سكتُّ، عالماً أنّ حديثي له عن جنوني (وهي حقيقة أتقاسمها بيني وبيني) عن ردّتي، وعصياني... سوف لن يحرك أدنى ساكنٍ فيه.

ما كدت ألمس معطفي، حتى استجمع نفسه في جلسته على رأس القبر، وقال لي: هات. ناولته سجائر «جيتان». تراجعت إلى مكاني وطلبت منه أن يحدثني عن رحاب الموت. أشعلَ سيجارة جديدة بعقب السيجارة المنتهية. أخَذَ نفَساً عميقاً وبصوت هادىء أجابني: «نفَسُ الآلهة جَوّالٌ في السراديب. وعليك أن تميز نَفَسَ «هيبنوس»[٢] من نفَس «تاناتوس»[٣]. أما عزرائيل فحضور ظله الرطب مبعثٌ للرعشة والأهوال. ما إن يُنزِلك الحفارون إلى ظلمة القبر حتى يقف على رأسك «نكير» و«منكر». وبما أنك ستذوق سَكَرَاتِ الموت، مثل كل نفس، لن أصف لك هيأتهما! ثم تجدُ نفسك واقفاً في صالة طولها لا يحدُّه البصر، مغطاة بمرايا هي ميزان الأنفس. إما تُظهر صورتك في جوهرها الصافي الخالص ومأواك الجنة، وإما تظهرك في قبحك اللئيم، وترميكَ إلى سقر!...

وبما أنه جعل من البشاعة جماليّةً سامية، لم أسأله عن انعكاس صورته، بل طلبت منه أن يحدثني عن مقابلته لـ «نكير» و«منكر».

رمى عقب السيجارة بقفا إصبعه وواصل: «إنه الطور الثاني ومعه ينتهي التنكيت! حتى تردد السراديب صوته الأجش، صاح في المكنّى «منكر»: ما اسمك؟ كنت سأطرح عليه السؤال نفسه لولا فضولي الذي بدأ ينتعش بحضرة هذين المخلوقين. أجبته «جان جينيه». فتح «نكير» مجلداً ضخماً مرصعاً بأحرف مذهبة يحمل عنوان «كتاب الزابور فيما استعصى على الجن والإنس من أموره».

ـ جان جينيه؟ جيمٌ لـ جان، وجيم لـ جينيه. مستهلّات اسمك هي التي تحكمك وهي التي ستحاكمك!

فتح الكتاب على حرف الجيم. طاف بإصبعه من تحت إلى فوق (ولربما هي

طريقتهما في القراءة) وبصوت مسموع تابع: جُبَّة الأول... جرجس... جيم جيم... آه واحد من أقرانك: جيمس جويس صاحب عوليس، وهو من حزب إبليس! هاه جان جينيه! صاح وكأنه عثر على الخطيئة بعينها. وتناوب «نكير» و«منكر» على العدّ وهما ينشدان:

ـ جيم جيم: جيم للجنون، جيم للجناية

ـ جيم جيم: جيم للجن، جيم للجلافة.

ـ جيم جيم: جيم للجَلد، جيم للجُناح.

جيم جيم: جيم للجحيم، جيم لجهنم.

أغلق «نكير» الكتاب بحركة خاطفة، وبلهجة ساخرة قال لي: «هذا بعض مما جناه جان جينيه على نفسه»!.

وكأنما أراد أن يُسكن من روعي، خاطبني «منكر»: أتريد إلقاء نظرة على المشهد قبل أن تصبح طرفاً فيه؟ سأعرض عليك أطباقاً من الجحيم في حالتها الأولى، وقبل الطامّة الكبرى!».

أخرج جينيه من جيب سترته الجلدية سيجارة، أشعله، شرب بعمق أنفاساً متلاحقة إلى أن أنفد السيجار، ثم تابع: «رأيتُ فيما رأيت» «تأبط شرّاً» كحيل العين، محفوفاً بكوكبة من الغلمان. «أبو نواس» و«آرثر رامبو» يقارعان الصهباء ويقرعان اللهيب في استعارة القصيد. سمعت أبا نواس يقول لرامبو:

أسقني حتى ترى بي   جنة غير جنون

وهذا الأخير يرد عليه:

والشاعر منتشياً كان يصرخ
في وجه الكون

رأيت «ماركس» يتدرّب ماشياً على الرأس، و«نيتشه» يتدلّى من حاجبيه! نُقلت إلى طابق آخر فرأيت «جان بول سارتر» غير راضٍ بوجود الكلب «قطمير»[4] في الجنة، فاتخذها ذريعة لإعطاء دروس لا تنتهي في موضوع «إشكالية العبث في العدم». وكان «أنتونان آرتو» يقاطعه صارخاً:

أنا أنتونان آرتو

إنني ابني، أبي، أمي
وأنا.

نعت لي «منكر» شخصاً أفطس، مكترشاً كان واقفاً على رجل واحدة، وقال لي: إنه «أبو دُلف» وهو القائل:

أطيب الطيبات قتل الأعادي   واختيالٌ على متون الجياد
ورسول يأتي بوعد حبيب   وحبيب يأتي بلا ميعاد

وبهذا القول زُجّ به مع أصحاب الشمال.

طلبت منهما أن يدلاّني على أبي يزيد البسطامي (لأنني من عشاقه) أجابني «نكير»: عليك أن تنتظر، فهو ما بين الوَجْد والفَقْد!

همهمَ «منكر» بكلمة السر، فتخالفت أبواب الحديد فيما بينها راسمة شبكة من سياج. التفتَ إلي «نكير» وفي عينيه ما يشبه الكيد، خاطبني:

ـ لقد خصصنا لك طابقاً منفرداً، كيلا يُشيع الفتنة في أطباق الجحيم، محوّلاً الإغواء والشرك إلى مسرحيات هزلية.

سكتُّ. ولما رأيته يدخّن في انتشاء، قلت في خاطري «إنه سعيد». بسرعة نفض رماد السيجار بقفا إصبعه. دسَّ ما تبقى منه في جيبه. قفز من على القبر قفزة ذكرتني بـ «زوربا الإغريقي» التفت إليّ وقال: «دعنا من هذا الهزل الجدّي وإلينا بالليلة اللّيلاء!»

ضرب على كفّه ثلاثاً، وتدخلت آلة «البَنْدير» ملقية بتواشي حضرة أهل الحال. تعالت زغاريد عذارى الأطلس. أعقبتها النّوتات الأولى من معزوفة «الريكـويام»(*) لموتسارت. تدخلت طبول فرقة «كناوة»(٦) ألقت الرعشة في المكان، وأخرجت بالتتابع النائمين من قبورهم. وما إن اكتمل رسم الدائرة حتى سكنت الأصوات. ألقى «جينيه» بنظرة خاطفة على الدائرة، وكما لو أدرك أن «الأوركيسترا» ليست بحاجة إلى مايسترو رفع يده فقط. وكانت الحركة إيذاناً ببداية الحفل.

انبعثت ببطء نوتات خافتة لقيثارة أندلسية أخرجت على إيقاع صنّاجات محمومة غجريات حِساناً. واستوى الميزان لما أدخل الراقصون والراقصات ـ وفي انتظام بديع ـ إيقاع المشط والقدم. أما كيف وجدتُني حلقة «في سلسلة الشطح الأعظم ـ أدكّ دكّاً، أزبد وأرغي ـ فهذا ما لا أقدر على تفسيره!

ولحظة ما، أحسست بنبرة الغجريات تخف وبالإيقاع يتباطأ. التفت إلى «جان جينيه» فرأيته يحوم حول قبره في الاتجاه المعاكس لعقارب الساعة. فجأة نزل ظل كثيف على المقبرة حسبته خسوفاً. لكن ما إن تبدد الظل حتى تراءى شهاب نجمة هوت في عرض المحيط. وما إن ارتفع الصوت صاخباً من البوق معلناً عن أذان الفجر حتى انطمست الأشباح. التفت من حولي: أثر لأيّ غاشٍ. ولما انسحبت بتمهل ضبابة البحر العمياء، تراءى في أفق المحيط طائر العنقاء، وبدأ يحوم من حول المكان. قلت في خاطري «إنه يسهر على روح وراحة الموتى».

أخرجت من جيبي ورقة كنت قد «خربشتُ» عليها أبياتاً لشعراء تسبّبوا في غمّي. التفت صوب الطائر، وقرأت أبياتاً لـ: «ذي الرمة»، «الشنفرى»، «النفّري»، «هولدرين»، «مالارمي». وختمتها بهذه الأبيات لـ «رامبو» و«لوتريامون»:

*رأيت الشمس واطئة
ملطخة بأهوال صوفية.
*أريد أن أموت مهدهداً
بموجة البحر العاصف.

التفت صوب القبر، حييته في خشوع وغادرت المقبرة.

المعطي قبّال

هوامش:

(١) العرائش: المدينة التي دُفن بها جان جينيه، وتوجد بشمال المغرب.

(٢) هيبنوس: إله النوم.

(٣) تاناتوس: إله الموت.

(٤) الكلب قطمير: رفيق أهل الكهف، ويقال إنه الكلب الوحيد الذي سيدخل الجنة.

(٥) الرّيكويام: آخر معزوفة للموسيقار «فولفغانغ أماديوس موتسارت». وقد كتب الجزء الأكبر منها بطلب من شخص مجهول، كتبها في ظروف من التداعي النفسي والصحي. وقد توفي دون أن ينهي المقطوعة، وهي التي عزفت على جثمانه! وفي حفل التشييع لم يسر خلف جنازة موتسارت سوى كلب!

(٦) كناوة: فرقة طقوسية مغربية تخترق موسيقاها تيارات وثنية، زنجية وصوفية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المثقفون والسلطة

(حوار بين ميشيل فوكو وجيل دولوز)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميشيل فوكو: قال لي ماويّ: «أفهم جيداً لماذا يقف سارتر معنا، لماذا يمارس السياسة وبأي اتّجاه يمارسها، أنت، أفهمك بعض الشيء، عند الضرورة، فأنت قد طرحت دائماً مشكلة المعتقل. أما دولوز، فحقاً أنا لا أفهمه أبداً». لقد أدهشتني تماماً هذه القضية، فالأمر، بالنسبة إليّ، واضح جدّاً.

جيل دولوز: ربما لأننا نعيش بطريقة جديدة علائق النظرية ـ الممارسة. تارة، تمّ تصور الممارسة باعتبارها تطبيقاً للنظرية، كنتيجة لها، وتارة أخرى، على العكس من هذا، كونها هي بالذات فاعلية إبداعية من أجل نظرية مقبلة. وفي جميع الأحوال تمّ تصوّر العلائق القائمة بينهما على شكل سيرورة شمولية (إطلاقية) بهذا المعنى أو ذاك. بالنسبة لنا، ربما يمكن طرح القضية بطريقة أخرى. فعلائق النظرية ـ الممارسة دائماً جزئيّة ومتقطعة. من ناحية، النظرية محلية دائماً، مرتبطة بميدانٍ صغير، ويمكن أن تعثر على تطبيقها في ميدان آخر، بعيد نوعاً ما عن ميدانها. أمّا علاقة التطبيق فلا يمكن أن تكون علاقة تشابه. ومن الناحية الأخرى، ما إن تتأصّل النظرية في ميدانها الخاص حتى تنتهي في مواجهة العقبات الجدران، العوائق والتي تجعل من الضروري إبدالها بخطاب من نمط آخر (هذا الخطابُ هو ما يعطي احتماليّة المرور إلى ميدانٍ آخر). الممارسة هي مجموع المناوبات بين نقطة نظرية وأخرى، والنظرية، مناوبة من ممارسة إلى أخرى. لا يمكن لأي نظرية أن تتطوّر دون أن تصطدم بجدارٍ ما، ولا بدّ من الممارسة من أجل ثقب ذلك الجدار. أنت، على سبيل المثال، قد بدأت بتحليل نظري لوسط اعتقالي، كالمصحّ العقليّ، في

القرن التاسع عشر، في مجتمع رأسمالي. ثم تحركت إزاء ضرورة أن يتحدث الأفراد المعتقلون أنفسهم، أن يقوموا بالمناوبة (أو على العكس أنت كنت تلك المناوبة بالنسبة لهم)، وهؤلاء الأفراد كانوا موجودين في السجن، إنهم في السجن. عندما نظمت فريق إعلام السجن، كان على هذا الأساس: تأسيس الظروف التي تتيح للسجناء أن يتحدثوا بأنفسهم. سيكون من الخطأ تماماً القول، مثلما يبدو أنّ الماويّ يزعم ذلك، بأنك قد وصلت إلى الممارسة بتطبيقك لنظرياتك. إذ لم يكن هنالك لا تطبيق، ولا مشروع إصلاحي، ولا حتى تحقيق بالمعنى التقليدي. كان هنالك شيء آخر مختلف تماماً: نظام مناوبات داخل مجموعة، داخل تعددية قطع وأجزاء نظرية وعملية في آن. لقد كف المثقف النظري، بالنسبة لنا، عن أن يكون ذاتاً، وعياً ممثلاً أو تمثيلياً. فهؤلاء الذين يناضلون ويتحركون كفّوا عن أن يكونوا ممثلين، حتى ولو بواسطة حزب، أو نقابة تستحوذ بدورها على حق أن تكون وعيهم. من الذي يتكلم ومن الذي يفعل؟ دائماً تعددية، وهي التي تتكلم وتفعل حتى في السجن. نحن جميعنا أجزاء. لم يبق هنالك من تمثيل، ليس هنالك إلّا الفعل، فعل النظرية، الفعل العملي داخل علاقات مبادلة أو شبكات.

ميشيل فوكو: يبدو لي أن موقف المثقف كان قائماً تقليدياً انطلاقاً من شيئين: موقفه كمثقف في المجتمع البرجوازي، في نظام الإنتاج الرأسمالي داخل الإيديولوجيا التي ينتجها هذا المجتمع (مستغل، مختزل إلى حدود البؤس، مرفوض، «ملعون»، متهم بالإفساد، مكتشف لعلائق سياسية في المكان الذي لا يمكن تصوره). هذان الشكلان من التسيّس ليسا غريبين الواحد عن الآخر، ولكنهما غير متطابقين بالضرورة. كان هنالك نمط المثقف «الملعون» ونمط المثقف «الاشتراكي». هذان النوعان من التسيس يختلطان فيما بينهما بسهولة، في لحظات معينة من رد فعل السلطة، بعد ٤٨، بعد كومونة باريس، بعد ١٩٤٠: لقد رُفِضَ المثقف، اضْطُهِدَ في اللّحظة ذاتها التي ظهرت فيها «الأشياء» على حقيقتها، في اللّحظة التي ما كان ينبغي القول فيها إنّ الملك عار. كان المثقف يقول الحقيقة لأولئك الذين لم يكونوا يروا بعد وباسم أولئك الذين ما كان بمقدورهم قولها: وجدان وفصاحة. وقد اكتشف المثقفون، منذ الاندفاعة الحديثة، أنّ الجماهير ليست بحاجة لهم من أجل المعرفة، فهي تعرف جيّداً، بوضوح، أفضل منهم بكثير، وتقولها أيضاً بصورة جيدة تماماً. ولكن هنالك نظام سلطوي يعيق، يمنع، يشوّه خطاب المعرفة هذه. سلطة غير قائمة في مراكز المراقبة العليا وحسب، بل متأصلة عميقاً، بحذاقة في الشبكة الاجتماعية. المثقفون، أنفسهم، يشكلون جزءاً من نظام السلطة هذا، وفكرة

أنهم ممثّلون «للوعي» والخطاب، هي ذاتها تشكل جزءاً من هذا النظام. إن دور المثقف ليس الوقوف «إلى الأمام أو جانباً» من أجل قول حقيقة الجميع الخرساء، إنه النضال ضد كل أشكال السلطة في المكان الذي يكون فيه المادة والأداة: في نظام «المعرفة»، نظام «الحقيقة»، نظام «الوعي»، و «الخطاب». لهذا فإن النظرية سوف لن تعبر، تترجم، أو تطبق ممارسة ما، إنها هي ممارسة. ولكن محليّة وموضعية، مثلما تقول: ليست شموليّة. نضال ضد السلطة، نضال من أجل إظهارها والشروع بها حيثما تكون أكثر اختفاءً وأشد مخاتلة. نضال ليس من أجل «امتلاك الوعي» (منذ زمن طويل قبضت الجماهير على الوعي باعتباره معرفة، وكذلك فقد تمّ الحصول على الوعي بمثابة ذاتية، ممتلك من قبل البرجوازية)، ولكن من أجل تقويض السلطة والقبض عليها، جانبياً، مع كل أولئك الذين يناضلون من أجلها، وليس بالإنسحاب من أجل إنارتهم. «النظرية» هي النظام المحلي لهذا النضال.

جيل دولوز: نعم، النظرية، هي بالدقة مثل علبة أدوات. لا علاقة لها بالدالّ. ينبغي أن يؤدي هذا خدمة، ينبغي أن يتحرك هذا. وليس من أجل ذاته. إذا لم يكن هنالك أفراد ليستخدموها، انطلاقاً من المنظر نفسه والذي يكف عن أن يكون منظراً، إذن فهي لا تستحق أي شيء، أو أن لحظة استخدامها لم تحن بعد. إذاً لا يمكن العودة إلى نظرية ما، بل صنع غيرها، عمل نظريات أخرى غيرها. من المدهش أن يصدر قول كهذا من كاتب يمكن اعتباره مثقفاً خالصاً، ألا وهو بروست، ولقد قاله بوضوح: لتتعاملوا مع كتابي وكأنه زوج عدسات متوجهة نحو الخارج، فإذا لم توافقكم، فلتبدلوها بسواها، لتعثروا على أدواتكم أنتم والتي هي بالضرورة أدوات معركة. النظرية، هذا لا يعمم، هذا يتضاعف وهذا يضاعف. فالسلطة هي التي، بحكم طبيعتها، ما يعمم، وأنت، لقد قلت بالدقة: النظرية بطبيعتها ضدّ السلطة. ما إن تتأصل النظرية في هذه النقطة أو تلك، حتى تصطدم باستحالة الحصول ولو على أقل نتيجة عملية، إذا لم تنفجر عند الحاجة في نقطة أخرى. لهذا فإن فكرة الإصلاح غبيّة ومنافقة. أو أن الإصلاح يدبره أفراد يدعون بأنهم ممثلون، يمارسون مهنة الكلام نيابة عن الآخرين، باسم الآخرين، وما هذا إلا أحد ترتيبات السلطة، توزيع تقوم به السلطة يرافقه قمع متواتر. أو أنه إصلاح، ينطق به، يحتمه أولئك الذين يعنيهم، ويكف آنذاك عن أن يكون إصلاحاً، ليصبح فعلاً ثورياً يضع، ومن أعماق طبيعته الجزئية، كل السلطة ونظامها المراتبي موضع سؤال. هذا ما كان جلياً في السجون: فأقل مطاليب السجناء وأكثرها تواضعاً تكفي للقضاء على انتفاخ الإصلاح ـ المضحك لبليفن

(pleven). وإذا ما توصل الأطفال الصغار لاسماع احتجاجاتهم أو حتى أسئلتهم، في مدارس الأمومة، فسيكفي هذا لإحداث انفجار في مجموع نظام التعليم. في الواقع، أن النظام الذي نحيا فيه لا يمكن أن يتحمل أيّ شيء: من هنا مصدر هشاشته الجذرية في كل نقطة، ومصدر قوته القمعية في آن. اعتقد انك أول مَن علمنا شيئاً أساسياً: وضاعة أن يتحدث المرء نيابة عن الآخرين. أريد أن أقول: لقد سفهنا التمثيل، قبل بأن هذا قد انتهى، لكن دون أن نستخلص نتيجة هذا التحول «النظري» ـ ألا وهو أن النظرية تحتم أن يتحدث الأفراد عملياً باسمهم.

ميشيل فوكو: وعندما تحدث السجناء، تبيّن أنّ لهم نظريتهم عن السجن، عن قانون العقوبة والعدالة. فهذا الخطاب المضاد للسلطة، الخطاب ـ الضدّ، هذا الصادر عن السجناء أو ما يطلق عليهم اسم الجانحين هو الأساس، لا نظرية عن الجنوح. إن مشكلة السجن هذه مشكلة محليّة وهامشية، فعدد الأفراد الذين يمرون في السجون سنوياً لا يتجاوز الـ ١٠٠٠٠٠ فرد، وبشكل عام يتراوح عدد الأفراد الذين دخلوا السجن في فرنسا اليوم بين ٣٠٠٠٠٠ ـ ٤٠٠٠٠٠، ومع ذلك، فإن هذه المشكلة الهامشية قد هزّت الناس. لقد أدهشني اهتمام أناس لم يعرفوا السجن في حياتهم بهذه المشكلة، ودهشت برؤية أناس لم يكونوا مهيّأين لسماع خطاب السجناء، وكيف أصغوا إليه في النهاية. كيف يمكن تفسير هذا؟ أليس مرد ذلك، بشكل عام، إلى كون نظام العقوبة هو الشكل الذي تظهر فيه السلطة كما هي؟ فوضع فرد في السجن، الاحتفاظ به داخل السجن، حرمانه من الغذاء، من الدفء؛ منعه من الخروج، من ممارسة الحب، الخ. . . هو ما يشكّل ظهور السلطة الأشد هذياناً. لقد تحدثت بالأمس مع امرأة كانت في السجن، فقالت لي ما يلي: «تصور أنهم عاقبوني أنا المرأة التي لها ٤٠ عاماً من العمر، بإعطائي خبزاً يابساً فقط». إن ما يصدم في هذه القصة ليس السلوك الصبياني للسلطة وحده ولكن أيضاً السوداوية التي تمارس فيها سلطتها، بالشكل الأشد تخلفاً وتفاهة وطفولية. فحرمان المرء من كل شيء إلاّ الخبز والماء، هو ما كانوا يعلّموننا إياه عندما كنا أطفالاً.

السجن هو المكان الوحيد الذي يمكن للسلطة أن تظهر فيه عارية وبكل أبعادها المفرطة، وكذلك تسويغها لنفسها باعتبارها سلطة أخلاقية. «من حقي أن أعاقبك، طالما أنك تعرف بأنّ من الخساسة أن يسرق المرء، أو يقتل. . .». ذلك ما هو مُغْرٍ في تجربة السجون، تكف السلطة عن أن تتخفّى، يسقط قناعها، وتظهر كيف أنها طغيان مندفع في

التفاصيل الأشد تفاهة، هي ذاتها وبكل وقاحة، وفي الوقت نفسه كيف هي نقية، «مبررة» كليّة، طالما أنها تستطيع صياغة نفسها كلية داخل أخلاق تؤطر ممارستها: آنئذ يظهر طغيانها وكأنه سيطرة خالصة للخير على الشرّ، النظام على الفوضى.

جيل دولوز: وبدفعة واحدة، العكسُ صحيح أيضاً. فليس السجناء وحدهم من تتمّ معاملتهم وكأنهم أطفال، ولكن معاملة الأطفال أيضاً كسجناء. فالأطفال يخضعون لعملية تطفيل لا تمتّ لهم بصلة. بهذا المعنى، من الحق القول بأنّ المدارس هي سجون نوعاً ما، والمصانع سجون أكثر من ذلك. يكفي للمرء أن يراقب الدخول إلى مصنع رينو. أو في مكان آخر: لا يحق للفرد أن يذهب إلى المراحيض إلاّ ثلاث مرات في اليوم. لقد عثرت أنت على نصّ لـ «جيريمي بانتهام» (Jeremie Bentham) في القرن الثامن عشر، والذي يقترح بالدقة إصلاحاً للسجون: باسم هذا الإصلاح السامي، يؤسس نظام خلُقيّ يشكّل فيه السجن المحدث نموذجاً، وحيث يمرّ المرء بصورة غير محسوسة من المدرسة إلى المعمل، من المعمل إلى السجن وبالعكس. ذلك هو جوهر الإصلاح، جوهر التمثيل المصلح. بالمقابل، عندما يتحدّث الأفراد باسمهم الخاص، فإنهم لا يضعون تمثيلاً في مكان تمثيل آخر، حتى وإن كان معاكساً له، فهم لا يطرحون تمثيلاً آخر في مواجهة تمثيل السلطة المزيّف. على سبيل المثال، أتذكر أنك قلت ليس هنالك من عدالة شعبية ضد العدالة، كلها تمرّ على مستوى آخر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميشيل فوكو: أعتقد أنه لا ينبغي أن نرى في كراهية الشعب للعدالة، للحكام، للمحاكم، والسجون مجرّد فكرة عدالة أخرى أفضل وأكثر عدلاً، ولكن أولاً وقبل كل شيء تصور نقطة متفردة حيث تمارس السّلطة بالاعتماد على الشعب. فالنضال المضاد ـ للعدالة هو نضال ضد السّلطة، ولا أعتقد بأنه نضال ضدّ اللاّ عادلين، لا عادلي العدالة، ومن أجل وظيفة أحسن لمؤسسة العدالة. كذلك من الواضح أنه في كل مرة تحدث فيها تمرّدات وعصيانات ومظاهرات فإنها تَستهدف جهاز العدالة، في الوقت نفسه وبالطريقة التي تستهدف بها الجهاز الضرائبيّ، الجيش وغيرها من أشكال السلطة. إن فرضيتي، والتي هي ليست إلاّ فرضية، هي أن المحاكم الشعبية في لحظة الثورة مثلاً لم تكن إلاّ طريقة للبرجوازية الصغيرة المتحالفة مع الجماهير من أجل الإستحواذ والقبض ثانية على حركة النضال المضادة للعدالة. فلكي يتمّ هذا الإستحواذ، تمّ تقديم نظام محكمة تستند على عدالة بمقدورها أن تكون عادلة، إلى حاكم يستطيع أن يصدر حكماً عادلاً. فشكل المحكمة نفسه ينتمي إلى أيديولوجيّة عن العدالة والتي هي عدالة البرجوازية.

جيل دولوز: إذا تأملنا الموقف الحالي، نكتشف أنَّ رؤية السلطة إطلاقية وشاملة. أريد أن أقول بأن كل أشكال القمع الحالية، المتعددة، يمكن تعميمها بسهولة من خلال وجهة نظر السلطة: القمع العنصري ضد المغتربين، القمع داخل المعامل، القمع في التعليم، القمع ضد الشباب بشكل عام. ينبغي عدم التفكير فقط بوحدة تضمّ جميع هذه الأشكال على غرار رد فعل أيار ٦٨، ولكن بالإضافة إلى هذا ينبغي التفكير بوحدة منظمة لمستقبلنا القريب: فالرأسمالية الفرنسيّة بحاجة قصوى إلى «احتياطي» البطالة، والتخلّي عن القناع الليبراليّ والأبوي للخدمة الكاملة. من هنا وحدة الأشياء التالية: تحديد الهجرة، إذا ما عرفنا أنَّ العمل المعطى للمهاجرين هو الأشدّ قسوة وجحوداً ـ القمع داخل المعامل، ومن ثم فالمقصود إعطاء الفرنسيين ثانية «طعم» العمل المتواتر في قسوته ـ محاربة الشباب والقمع داخل نظام التعليم، طالما أن القمع البوليسيّ عنيفٌ بالقدر الذي تقلّ فيه الحاجة لهم في سوق العمل. نتشدّد إلى كل فئات العمل ممارسة بوليسية متزايدة بالدقة: أساتذة، أطباء، عقليون، مربّون من كل نوع، إلخ. ثمة شيء ما أعلنتَ أنت عنه من زمن طويل، ولقد اعتقدنا بأنه لا يمكن إعادة إنتاجه: تقوية كلّ بنى المعتقل. آنذاك، في مواجهة هذه السياسة الشّاملة للسلطة، نقوم بالتصدّيات المحلية، بنار مضادّة، بدفاعات فاعلية وأحياناً تحذيرية. لا ينبغي علينا أن نعمم ما لا يمكن تعميمه إلاّ من وجهة نظر السّلطة، ولا نستطيع أن نعمم، من ناحيتنا، إلا إذا أعدنا تأسيس إشكالية تمثيلية للمركزية والمرتبية. بالمقابل، ما ينبغي علينا القيام به هو إقامة روابط أفقيه، نظام شبكات، قواعد شعبية. وهذا ما هو صعب. وعلى أيّة حال، فإنَّ الحقيقة لا تأتي أبداً من جانب السّياسة بالمعنى التقليدي للمنافسة وتوزيع السلطة، من خلال المراكز التمثيلية على غرار الحزب الشيوعي الفرنسي أو النقابات. الحقيقة هي بالضبط ما يحدث اليوم داخل المعمل، داخل المدرسة، داخل ثكنة، داخل سجن، داخل مركز شرطة. إلى حدّ تشتملُ فيه الفاعلية ذاتها على نمط آخر من الإعلام، مغاير بطبيعته لإعلام الصحافة.

ميشيل فوكو: هذه الصعوبة، حيرتنا في إيجاد أشكال نضالية مناسبة. ألا يمكن ردها إلى أننا ما زلنا نجهل ما السلطة؟ كان لا بدّ من انتظار القرن التاسع عشر من أجل معرفة ما الاستغلال، لكننا ربما نجهل حتى اليوم ما السلطة. وقد لا تكفي الاستعانة بماركس وفرويد لمعرفة هذا الشيء الملغز، المرئيّ واللامرئي في آن، الحاضر والغائب، المستتر في كل مكان، والذي نطلق عليه اسم السلطة. فنظرية الدولة، التحليل التقليدي لأجهزة الدولة لا تستنفد بالتأكيد حقل ممارسة ووظيفة السلطة. إنها ذلك الشيء الكبير المجهول حالياً: من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذي يمارس السلطة؟ وأين يمارسها؟ حالياً، نعرف إلى حدّ ما من الذي يستغل، أين يذهب النفع، بين يدي من يمرّ وأين يتم استثماره ثانية، فيما تظل السلطة . . . تعرف جيداً بأنّ من يمسك بالسلطة ليس الحاكمين أنفسهم. لكن فكرة «الطبقة الحاكمة» ليست فكرة واضحة ومتبلورة تماماً. «فالتسلّط»، «القيادة»، «التحكّم»، «مجموعة السّلطة»، «جهاز الدولة»، الخ: ثمّة هنا لعبة مفاهيم بأكملها تستدعي التحليل. كذلك لا بدّ من معرفة الحد الذي تمارس به السلطة، من خلال أيّة مناوبة وحتى أيّ مراكز، والتي هي غالباً ضئيلة، مرتبية، انضباطية، مراقبة، منع، إرغامات.

حيثما تكون السلطة، هنالك ممارسة لها. وبالدّقة، ليس هنالك فرد بعينه يتمتع بها وحده، وبالرغم من ذلك فإنها تمارس باتّجاه محدّد، مع بعضهم من جهة وضد الآخرين من جهة ثانية. فنحن لا نعرف من يقبض عليها، غير أننا نعرف من لا يتمتع بها. إذا كانت قراءتي لكتبك (منذ نيتشه حتى الرأسمالية والشيزوفرنيا) أساسية، فذلك لأنها تذهب بعيداً باتجاه هذه المشكلة: فغير قضية المعنى القديمة، الدالّ والمدلول، الخ. . توصلت إلى مشكلة السلطة، اللاتعادل في أشكال السلطة ونضالاتها. كلّ نضال يتطور من مراكز السّلطة (واحد من هذه المراكز السلطوية الصغيرة المتعددة يمكن أن يكون ربّ عمل صغير، حارس في «H. L. M.»، مدير سجن، حاكم، مسؤول نقابة، رئيس تحرير جريدة). وإذا كانت مسألة تشخيص هذه المراكز، فضحها والحديث عنها أمام الناس نضالاً، فهذا لا يعني أنّ أحداً لم يكن واعياً بها، ولكن لأنّ أخذ الكلام في هذا الموضوع، إرغام شبكة الإعلام المؤسّساتيّة، التسمية، القول من الذي فعل وماذا فعل، تحديد الهدف، هذا كلّه يشكّل القلب الأول للسلطة، الخطوة الأولى من أجل نضالات أخرى ضد السلطة. فإذا كان خطاب كخطاب السجناء أو أطبّاء السجن شكلاً من أشكال النضال، فذلك لأنها تأخذ ولو للحظة سلطتها في الحديث عن السجن، المشغول حالياً برجال الإدارة ومرافقيهم الإصلاحيين وحسب. إن الخطاب النضالي لا يتعارض مع اللاّوعي: إنه يتعارض مع السرّ.

تبدو أهميّة هذا ضئيلة. وإذا كانت عظيمة؟ هنالك سلسلة التباسات في ما يتعلّق بمفردات «المخفيّ»، «المقموع»، «اللاّمُقال»، فهي التي تتيح القيام بالتحليل النفسي، بثمن بَخْس، لما ينبغي أن يكون مادة للنضال. وقد يكون الكشف عن السرّ أصعبَ من الكشف عن اللاّوعي. فالقولان اللذان غالباً ما يتكرّران: «الكتابة هي المقموع»، و«الكتابة بالضّرورة تخريبية» يكشفان عن عدد من المناورات التي لا بدّ من فضحها بقسوة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيل دولوز: في ما يتعلق بالمشكلة التي طرحتها أنت: نحن نعرف من الذي يستغل، من المستفيد، من يحكم، لكن السلطة ذاتها ما زالت شيئاً أصعب من هذا ـ سأطرح الفرضية التالية: حتى الماركسية والماركسية خاصة حدّدت هذه المشكلة عبْرَ مفردات الفائدة (السلطة بيد الطبقة المسيطرة المحكومة بمصالحها). لكننا سُرعانَ ما نصطدم بالسؤال التالي: كيف يمكن لأفراد لا مصلحة كبيرة لهم، أن يلهثوا وراء السلطة، ويندمجوا معها، وذلك بتسوّلهم لحصّةٍ صغيرة. ربّما لأن مفردة الفائدة، منظوراً إليها من خلال مفردات الاستثمار، لا تُشكّل الكلمة الفصل، سواء كان ذلك اقتصادياً أو على صعيد اللاّوعي. فثمة استثمارات للرغبة تكشف عن أنّ الفرد قد يَرْغب، عند الحاجة، بشيء هو ليس بالضرورة ضدّ مصلحته، طالما أن المصلحة تتبع الرغبة، ولكنه يرغبه بطريقةٍ أعمق وأشد غموضاً من مصلحته الخاصة. ينبغي الإصغاء إلى صرخة رايش: لا، لم تخدع الجماهير، لقد رغبت بالفاشيّة في لحظةٍ معينة! فهنالك استثمارات للرغبة تقولب السلطة، توزعها، وتجعل منها حاضرة على مستوى الشرطيّ العادي أو رئيس الوزراء. إذ ليس هنالك حقاً من فارق جوهريّ مطلق بين ممارسة السلطة من قبل الشرطيّ الصغير أو الوزير. إن طبيعة استثمار الرغبة داخل جسد اجتماعي هي ما يفسّر لماذا أن أحزاباً ونقابات، كان يفترض أن تستثمرها ثورياً باسم مصالح الطبقة، وإذا بها تستغلّها إصلاحياً أو بصورة رجعية تماماً.

ميشيل فوكو: مثلما تقول، تظل العلائق بين الرغبة، السلطة والمصلحة أكثر تعقيداً مما نَعتقده اعتيادياً، إذ ليس بالضرورة أن يكون أولئك الذين يمارسون السلطة هم بالذات من لهم مصلحة في ممارستها، فمن لهم مَصْلحة لا يمارسون السلطة، إذ تلعب الرّغبة في السلطة دوراً منفرداً بين السّلطة والمصلحة. إذ يحدث أن ترغب الجماهير، في لحظة صعود الفاشيّة، أن يمارس بعضهم السّلطة، هذا البعض الذي لا يختلط بها، طالما أنّ السلطة تمارس عليها وعلى حسابها، وحتى حدود موتها، التضحية بها وصنع المجازر لها، وبالرّغم من ذلك، فهي تريد هذه السّلطة، ترغب في أن تتمّ ممارسة هذه السلطة. إن لعبة الرغبة، السلطة والمصلحة ما زالت غير معروفة. وكان لا بدّ من معرفتها من زمن طويل، من أجل معرفة ما الاستغلال. أمّا الرغبة فقد كانت وما زالت قضية عريضة. من المحتمل أن تكون النضالات الحالية، مع نظرياتها المحلي ، الاقليمية، المتقطعة والتي هي على صعيد التبلور داخل هذه النضالات وبالاندماج معها، هي بداية اكتشاف الطريقة التي تمارس بها السلطة.

جيل دولوز: آنئذ أرجع إلى السؤال: الحركة الثورية الحالية موجودة في مراكز

متعددة، وهذا ليس ضعفاً أو عدم كفاية، طالما أنّ نمطاً معيناً من الإطلاقية ينتمي إلى السلطة وردّ الفعل. الفيتنام، على سبيل المثال، كانت ردّاً محلياً رائعاً. لكن كيف يمكن تصوّر الشبكات، الرّوابط العرضية بين هذه النقاط الفاعلة المتقطعة من بلد إلى آخر، أو داخل البلد الواحد نفسه؟

ميشيل فوكو: إنّ هذا الانقطاع الجغرافي الذي تتحدث عنه هو ربما الآتي: في اللحظة التي يكون فيها النضال ضدّ الاستغلال، فإن البروليتاريا وحدها من يقود النضال، لكن تحديد الأهداف، المناهج، الأماكن وأدوات النضال، وكذلك الإرتباط بالبروليتاريا هو الإلتحاق بها داخل مواقفها، وأيديولوجيتها، القبول بدوافع معركتها. وهذا معناه تذويب المرء لنفسه. لكن، إذا كان النضال ضد السلطة، فإن جميع أولئك الذين تمارس عليهم باعتبارها استغلالاً، كلّ أولئك الذين ينظرون لها باعتبارها شيئاً لا يغفر، بمكنهم أن يشنّوا النضال في المواقع التي يجدون أنفسهم بها وانطلاقاً من فاعليتهم (أو سلبيتهم) الخاصة. فبقيامهم بهذا النضال الذي هو نضالهم، الذي يعرفون جيداً هدفه وكذلك بمقدورهم أيضاً تحديد منهجه، يدخلون في المجرى الثوري، بوصفهم حلفاء للبروليتاريا، بالتأكيد، طالما أن ممارسة السّلطة، مثلما تمارس الآن، هي من أجل الاحتفاظ بالإستغلال الرأسمالي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنهم يخدمون واقعياً قضيّة البروليتاريا الثورية من خلال نضالهم، في الموقع الذي يمارس فيه القمع ضدهم. فالنساء، السجناء، الجنود المساقون، المرضى داخل المستشفيات، الشاذون جنسياً قد بدأوا في هذه اللحظة نضالاً خاصاً ضد شكل السلطة الواحد، ضد الإرغام والانضباط الممارس ضدّهم. إن هذه النضالات تشكّل حالياً جزءاً من الحركة الثورية، شريطة أن تكون جذرية، بلا تواطؤ وبلا إصلاحية، دون أية محاولة لترتيب السلطة مع الجميع أو تبديل الشخص الذي يتمتع بها. وهذه الحركات مرتبطة بالحركة الثورية البروليتارية نفسها، بالقدر الذي تحاول فيه أن تهدم كل أشكال الضبط والإرغام التي تؤدي ثانية إلى السّلطة ذاتها.

وهذا معناه أن عموميّة النضال لن تحدث، بالتأكيد، عبر شكل الإطلاقيّة الواحد الذي تحدثت عنه قبل قليل، هذا الإطلاق النظري، المتّخذ صيغة «الحقيقة». إنّ ما يحتّم عمومية النضال هو نظام السّلطة ذاته، كل أشكال ممارسة السّلطة وتطبيقها.

جيل دولوز: وأيضاً ما إن نمسّ نقطة ما من نقاط التّطبيق حتى نكون قد واجهنا هذا المجموع الغامض، آنذاك نصبح مرغمين على القيام بالقفزة، إنطلاقاً من أبسط

المطالبات. إن كل دفاع أو هجوم ثوريّ جزئي يرتبط، بهذه الطريقة، بالنضال العمّالي.

ترجمة:
حسين عجّة
(باريس)

(مجلّة ARC، عدد ٤٩).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صموئيل بيكيت

سبق نفسه ومضى دون هدف

ـ ١ ـ

لها فعلُها الهادىء،
المسامّات العارفة، الجنس الوديع،
الانتظار الذي لا يطول، الحسرات التي لا تمتدّ،
الغياب الذي يخدم الحضور،
بعضٌ من خرق السّماء في الرأس،
نقاط القلب التي ماتت أخيراً،
كلّ التّباطؤ العذب لمطرٍ يتوقّف في ليلةٍ
من آب.
لها خاليةً
هو صافٍ من الحبّ.

ـ ٢ ـ

أن تكون هنا بلا فكّين ولا أسنانٍ
حيث تضيع لذّة الفقدان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع لذة الفوز التي تكاد تكون أقلّ منها.
وروسلين[١]، وانتظار
ظرف، يا له من هديّة صغيرة
فارغة، فارغة إلاّ من مزق أغنية:
«أبي أعطاني زوجاً»،
أو أن تقلّد الزهرة
التي تبللّها
ما اشتهت ذلك حتى رثاء
الحوافر المسمّرة والتي لم تزل بعيدة
عن ساحة الهال[٢]
أو أن تبلّل مياه الساقطين العفنة
في المجاري
لم يعد أمامها ما تفعله
سوى أن تبتلّ، وهي بذلك تجوهر الثانوي
وتعود
إلى الفم البليد وإلى اليد الزّانية
إلى كتلة العين الجاحظة التي تسمع
الصّرير البعيد للمقصّ الفضّي.

٢ - صعود

عبر حاجز رقيق
هذا اليوم، حيث عاد الابن الضالّ على طريقته
إلى عائلته،

---

(١) Roscelin.

(٢) Les Halles.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمعتُ صوتاً منفعلاً
يعلّق على كأس العالم لكرة القدم.

في فترةٍ دائمة
وفي الوقت نفسه عبر الشبّاك المفتوح
وعبر الهواء وحده
كانت أفواج المتحمّسين
تدوّي
تزْدمُ بغزارةٍ كبقعٍ
فوق الأغطية المعطّرة
وعلى العشيق
الذي أطبق بأصابعه القذرة الأجفان
على العيون الخضراء الكبيرة الذاهلة
ها هي تحوم خفيفةً
فوق قبري الهوائي.

٤ ـ الذبابة

الزّجاج بيني وبين المشهد
خالٍ من كلّ شيء إلاّ منها.

سريعةٌ محزومةٌ بأحشائها السوداء
شعيراتٌ راجفة أجنحةٌ مربوطة
أطرافٌ ذات نتوءات، فم يمصّ الفراغ
يقطع الهواء ويتحطّم فوق اللاّمرئي.

تحت إبهامي العاجز
تُغْرِقُ البحر والسّماء الهادئة.

ـ ٥ ـ

موسيقى لا مبالاة
قلبٌ، زمنٌ، هواءٌ، نارٌ، رمالٌ
صمتٌ وانهياراتُ حبّ
غطِّ أصواتَها
لكيْ لا أصغي لنفسي
صامتاً.

ـ ٦ ـ

اشربْ وحيداً
ابتلعْ احترقْ ضاجعْ متْ وحيداً كما كنت
الغائبون ماتوا والحاضرون تعفّنوا
حدّق أدر عينيك إلى القصب
لا داعيَ، ثمّةَ الريح
والسّهر.

ـ ٧ ـ

رغم أنّهم حاولوا
في رداءة الجوّ أو في جماله
منغلقين على أنفسهم وفي بيوتهم،
أن يتذكّروا الماموث كما لو كان بالأمس
ويتذكّروا الديناصور، القبلات الأولى، العصورَ
الجليديّة التي لا تأتي بجديد، الحرارة الكبيرة للقرن
الثالث عشر من عصرهم وهي تملأ لشبونة بالدّخان،
وكانط وهو منهمك بارد الأعصاب
رغم أنّهم حاولوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن يحلموا كأجيالٍ من أشجار البلّوط وينسوا الأب
ينسوا عينيه أو إذا كان له شاربان
أو إذا كان طيّباً أو كيف مات
رغمَ هذا كلّه
نظلّ مأكولين بدون شهوة
من قبل الطقس السّيء والأسوأ
منغلقين على أنفسنا في بيوتنا.

٨ ـ Dieppe

من جديدٍ
حركةُ الجَزْر الأخيرة
الحصاة الميتة
الرجوع، فالخطوات
نحو الأضواء القديمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٩ ـ شارع فوجيرار

في منتصف الطريق
أقلّل السّرعة
وبسذاجة كبيرة
أعرّض واجهة السّيارة إلى الأضواء والظلال
وأواصل طريقي ممتلئاً
بسلبيّةٍ لا تُدحض.

١٠ ـ حلبات لوتيس(١)

من هنا حيث تجلس أعلى من المدرّجات

---

(١) Lutèce ـ الاسم الروماني لباريس

ارى أننا ندخل من جهة شارع الأرين(٢)
متردّدين، ننظر في الهواء وبتثاقلٍ نعود لأنفسنا
عبر الرَّمْل المعتم
فيحين أكثر فأكثر، أقبح من الآخرين
ولكن في صمت. كلب صغير أخضر
يدخل راكضاً من جهة شارع مونج(٣)
تتوقف هي، ثم تتبعه بنظراتها
وهو يعبر الحلبة ويختفي
خلف قاعدة تمثال العالم غابرييل دومورتييه(٤)
التفتُّ، فمضيت، صعدتُ وحدي السلالم القديمة
لمست بيدي اليسرى داربزين السلالم وكان من
الاسمنت. تردّدتُ، خطوتُ خطوة باتجاه الخروج
المؤدّي إلى شارع مونج ثم تبعتني
ارتعشتُ، أنا الذي ألتحق بنفسي
بعيون أخرى أنظر الآن
إلى الرمل، إلى بقع الماء تحت رذاذ المطر
إلى فتاةٍ تجرّ وراءها عجلة،
إلى زوجين ربما عاشقين، يداً بيد،
إلى المدرّجات الخالية، إلى البيوت العالية، إلى السماء
التي تضيئنا بعد فوات الأوان
استدرت، فذُهِلت من رؤية
وجهها الحزين.

---

(١) Rue des Arènes.

(٢) Rue monge.

(٣) Gabriel de Mortillet.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ١١ ـ

حسناً حسناً هناك بلادٌ
حيث النسيان، حيث يسقط النّسيان بثقله
بطيئاً على العوالم التي لا اسْمَ لها
هناك نكتم الرأس والرأس أصمّ
ونحن نعلم، كلّا لا نعلم شيئاً
أغنية الأفواه الصمّاء تموت على الشاطىء

رحلت هذه الأغنية
ولم يَبْقَ لنا ما نبكي عليه

وحدتي أعرفها. أجل لا أعرفها جيّداً
لديّ الوقت. هذا ما أقوله لنفسي. لديّ الوقت
ولكن أيّ وقت هذا. عظم جائع، وقت لكلب
لسماء تُشْجب باستمرار
بقعة سمائي.
وقت الشّعاع الذي يتسلّق مبقعاً مرتعشاً
ذرّات لسنوات الغيهب.

تريدون أن أمرّ من أ إلى ب. لا أقدر
لا أقدر على الخروج. إني في بلادٍ دون آثار
نعم نعم شيء جميل أن يكون لديكم
شيء جميلٌ حقّاً
ما معناه لا تسألوني
دوائر متداخلة، غبار اللّحظات
ماذا يعني التشابه
الهدوء الحبّ الحقد الهدوء الهدوء.

• ١٢ • موت أ. د (A. D)

وهنا أن أكون هنا دائماً هنا
حاضِناً خشبتي القديمة المبقّعة بالظلام
بأيّام وليالٍ سُحقت بعنفٍ لكي أكون هنا
لئلاّ أهرب وأهرب وأكون هنا مقوّساً
تجاه اعتراف الزمن الذي يموت
لما كان قد فعل به ولما فعله بي وبصديقي الذي
مات أمس بعينيه البرّاقتين وأسنانه الطويلة
لاهثاً ملتهماً حياة القديسين
ملتهماً حياةً واحدة كلّ يومٍ من الحياة
في الليل أستعيد آثامه السّوداء.
مات البارحة عندما كنت أعيش
وأشرب أعلى من العاصفة
خطيئةَ الزمن الذي لا يغتفر
ممسكاً بالخشب القديم
شاهداً على الرحيل
شاهداً على العودة.

ـ ١٣ ـ

انتَ حيٌّ ميت فصلي الوحيد
زنابقُ بيضاء، أقحوانات
أعشاشٌ حيّةٌ مهجورة
وحلٌ من أوراق إبريل
أيّام جميلة رمادية الجليد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ١٤ ـ

أنا مجرى الرمل الذي يتزلق
بين الحصاة والكثيب
مطر الصيف ينصبُّ على حياتي
عليَّ، على حياتي التي تفرّ مني وتطاردني
والتي ستنتهي يومَ تبدأ
أيتها اللّحظة العزيزة، أراكِ
في ستارة ضبابٍ يتراجع
حيث لا أقوى على وضع قدميّ فوق هذه العتبات المتحولة
حيث أعيش زمنَ بابٍ
يُفْتح ويُغلق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ١٥ ـ

القزم المعمَّر
في نزاع الموت الأخير
يتمنّى فقط تابوتاً
بالحجم الطبيعيّ.

ـ ١٦ ـ

يظل الأسوأ
أمامَنا
حتى
يُضحكنا.

ـ ١٧ ـ

في اللّيل
نرجع

إلى المأوى
نشعل
نطفىء، نرى
الليل، نراه
ملتصقاً على الزُّجاج
أو الوجه.

- ١٨ -

الخلاصة
بعد حسم كل شيء
ربع من المليارات
من أرباع الساعات
دون حساب
الوقت الضائع.
في أعماق العدم
وفي طرف صليبٍ ما
ظنّت العين أنها لمحت
الرأس يتحرّك قليلاً
طمأنته قائلةً
لم يحصل هذا إلا في رأسك.

- ١٩ -

صمتٌ كما كان من قبل
لا يمزّقه قط
همس كلام دون ماض
لأنه قال أكثر من اللاّزم بأنه لم يعد قادراً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقسمُ الآن
أنه لن يصمت أبداً.

ـ ٢٠ ـ

اسمعوها
تتكدّس
الكلمات
على الكلمات
دون كلمة،
الخطوات
على الخطوات
واحدة
بعد
واحدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٢١ ـ

الأضواء الخافتة
حواشٍ لذهاب وإياب
كلّما ازدادت خطوة تنطفىء
وعند عودتها
تشعّ من جديد.
هي وقفةٌ بالأحرى
بعيداً عن الذّهاب والإياب
في بيتك بدونك
وبدونهم.

ـ ٢٢ ـ

تصوّرْ أنّ ذلك الشيء
في يومٍ ما، ذلك الشيء
في يومٍ جميل
تصوّر
في يوم جميل، ذلك الشيء
سينتهي
تصوّرْ.

ـ ٢٣ ـ

في بادىء الأمر
تمدّدْ
على الأرضِ الصلبة
يميناً، يساراً
لا على التعيين

ثم
تمدّد يميناً
أو يساراً
وأخيراً
تمدّد يساراً
أو يميناً
لا على التعيين
الرأس
فوق الكلّ.

ـ ٢٤ ـ

يَحكي مدٌّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنّ كل شيء
ما دام أنه
كلّ شيء
فهو إذن ذلك الشيء
وحتى هذا الشيء
ما دام ليس موجوداً
لنتحدّث عنه.

السبْت استراحةٌ
من الضّحك.

من منتصف الليل
إلى منتصف الليل
دون بكاء.

ـ ٢٥ ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلّ يوم يرغب
في أن يكون حياً
ولكن بالتأكيد يبقى نادماً
أنه وُلد في يومٍ ما.

ـ ٢٦ ـ

أيّها الليل
انت الذي يجعل الفجر يتضرّع طويلاً
أيّها الليل البهي
اهبطْ

لا شيء
لا أحد

كان من أجل اللاّ شيء
بهذه الحدة
لا شيء
لا أحد.

ـ ٢٧ ـ

ما كاد يلقي بجدارة
الخطوة الأخيرة
حتى ترتاح القدم وهي تنتظر
كما هو متعارفٌ عليه،
أن تقوم القدم الأخرى بالحركة نفسها
كما هو متعارفٌ عليه،
هكذا تنتقل الحمولة
إلى الأمام أكثر فأكثر
كما هو متعارفٌ عليه،
على الأقل حتى الوقت الحاضر.
لاستعادة ما لم تحسن العيون
النظر إليه
من الشيء الجيد
وما تركته الأصابع
ينخرط فيما بينها.
شُدّ بقوة
الأصابع والعيون
سيعود الجيد
بشكلٍ أجود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٢٨ ـ

أيها المجانين الذين كانوا يقولون
أبداً لن . . .
كرّروا ذلك
بسرعة .

ـ ٢٩ ـ

عنكبوتٌ
ميت بين
ذباباته الميتة
ريحٌ بين الشّقوق
تهدهده .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٣٠ ـ

بقدمٍ واثقة
وهو لا ينتظر شيئاً
سبق نفسه
ومضى دون هدف .

ـ ٣١ ـ

في ليلةٍ ما
بدا له ظلّه من جديد
تَمدَّد ، شَحُبَ
تلاشى .

ـ ٣٢ ـ

أيتها الأخت السوداء

في الجحيم
تحكمين دون تمييز
ماذا تنتظرين.

صموئيل بيكيت
(باريس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(تمثل هذه النصوص معظم ما تضمنته المجموعة الشعرية الوحيدة التي نشرها صموئيل بيكيت Samuel Beckett، وهي بعنوان: (pômes suivis de mirlitonnades) وقد ظهرت عن دار نشر مينوي، سنة 1978.

نقلها إلى العربية شوقي عبد الأمير. العنوان والترقيم من عمل التحرير).

الياس خوري

نجيب محفوظ العربي الأول

أعلنت الاكاديمية السويدية منحها جائزة نوبل للاداب ١٩٨٨، للكاتب المصري الكبير نجيب محفوظ.

إنها المرة الأولى التي تكسر فيها الثقافة العربية حاجز نوبل، وحاجز العالم الذي بدا مسدوداً في وجهها، ورافضا الاعتراف بها. ومع هذا الاعتراف، الذي لا يشرف محفوظ وحده، بل يشرف الجائزة ايضاً، لا نستطيع أن نخفي فرحنا الكبير بمحفوظ، استاذ الرواية العربية، ومؤسس الاتجاه الواقعي في السرد العربي المعاصر، ولا أن نخفي فرحنا بأدبنا وثقافتنا. إنها جائزة للأدب العربي كله، بها تكسر ثقافتنا حاجز الرفض الذي حجبها عن العالم، وبها أيضاً، تؤكد أن هذا التجديد الأدبي الذي صاغته تجربة القاهرة وبيروت والمهاجر، من جبران ونعيمة إلى طه حسين وتوفيق الحكيم، ومن يوسف إدريس إلى السياب وأدونيس ودرويش، هو استعادة للتيار الابداعي الكبير في الثقافة العربية، الذي لم ينقطع، من عصور الازدهار إلى نكبات الانحطاط.

لم يكن نجيب محفوظ بحاجة إلى جائزة نوبل كي يؤكد استاذيته للفن الروائي العربي، وكي يشير إلى الأهمية الانسانية للرواية العربية. غير أن الأهمية الاستثنائية لهذه الجائزة، هي أنها تعلن تجاوز الرفض المطلق الذي قوبلت به الثقافة العربية، منذ الغزوة الصليبية. وإذا كانت العرب، قد تجاوزت هذا الرفض، فإن الطرف الغربي، كان وما يزال إلى الآن، أسير النظرة الاستشراقية التي رفضت دائماً الاعتراف بالثقافة العربية، بوصفها كتلة حية، بل رمتها إلى دائرة الماضي الميت الذي لا مستقبل له.

طه حسين وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد، ثم الحركة الشعرية الجديدة، ثم الرواية كفن جديد في الأدب العربي، كانت محاولات للدخول في الحداثة، ولتأسيس ثقافة عربية جديدة، غير منقطعة عن جذورها، ومنفتحة في الوقت نفسه على التقدم العلمي المذهل، الذي أحدث تحولات جذرية في الكون بأسره. هذه المحاولات الابداعية كانت في جوهرها تعبيراً عن نزوح ديموقراطي عميق، يرى في الثقافة وسيلة حياة وتعبيراً عن الحياة في الآن نفسه.

ونجيب محفوظ، الذي نحتفي به اليوم، يشير في عمله الكبير، إلى أهمية النثر العربي الحديث، وإلى أهمية الأشكال الابداعية الجديدة، في مسار الثقافة العربية المعاصرة. فهو استكمال لتجربة بدايات الرواية التاريخية مع جرجي زيدان، وانقطاع عنها. جرّب في أعماله الروائية والقصصية التي تزيد على الأربعين عملاً، جميع الأشكال. كأنه كان يبحث عن الصياغة الملائمة لتجربته المصرية والقاهرية، من الرواية التاريخية إلى الرواية الطبيعية، ومن الرواية الواقعية إلى الرواية الميتافيزيقية، وصولاً إلى الرواية الواقعية ـ الأسطورية. مروراً بتيار الوعي والرواية المتعددة.

وفي النهاية، استطاع هذا الأديب، الذي يبلغ اليوم السابعة والسبعين من عمره، أن يبني أكبر عمارة أدبية عربية معاصرة. إنه الهرم الرابع الذي بنته مصر، على ضفاف بحثها عن ذاتها. فنجيب محفوظ، مثله مثل عناوين النهضة في مصر، من سعد زغلول إلى جمال عبد الناصر، ومن طه حسين إلى توفيق الحكيم، كان يؤسس لزمن جديد ولمقتربات جديدة لقراءة الواقع وتقديمه.

إذا أردنا أن نعرف مصر المعاصرة، فهي موجودة في روايات هذا الكاتب، الذي حوّل أحياء القاهرة وحواريها إلى معالم أدبية، وإلى ذاكرة حياة وثقافة. من «خان الخليلي» و«زقاق المدق»، إلى «الثلاثية»، ومن «الحرافيش» إلى «ثرثرة فوق النيل»، كان هذا الكاتب يعلن الكتابة مرآة لزمنه وعصره، ويحفر في اللغة والوعي، بحثاً عن ملامح مصر، في أزمتها الحديثة.

قد يفاجئنا بعد نجيب محفوظ عن الصخب النقدي الذي رافق ولادة التيارات الأدبية الحديثة في العالم العربي. طه حسين بنى نقده وسط عنف الصراع بين التقليديين والمجددين، وتوفيق الحكيم بنى مسرحه وسط نقاش صاخب حول اللغة، والشعر الحديث ولد في لبنان والعراق، وسط صراع حول الهوية. أما رواية محفوظ فنبتت كأنها بعيدة

ومتواضعة، لم تشارك في النقاش النظري، ولم تحفل بالبحث عن الأشكال. فهذا الكاتب الذي رسم ملامح الشخصية المصرية بدقة تشبه الاعجاز، كان غريباً عن صراع الأشكال. قفز من شكل إلى شكل، ومن مدرسة روائية إلى أخرى، كأن الأشكال كانت بالنسبة إليه، مجرد أداة للوصول إلى التعبير عن زمنه، وعن مصر كما عاشها.

قد يكون نجيب محفوظ، هو المؤرخ الأول للقاهرة المعاصرة، وللتحولات الكبرى التي عصفت بالمجتمع المصري، من ثورة ١٩١٩ إلى اليوم، وهو حين تخلى عن كتابة الرواية التاريخية، انصرف إلى كتابة التاريخ المعاش، وكتبه بإخلاص مدهش لقيم جيله الليبرالية. لذلك، ربما، بقي محفوظ، الوفدي الوحيد في مصر عبد الناصر، وصار الشاهد الأكثر حضوراً على الشخصية المصرية الحديثة.

لا نعرف الكثير عن حياة محفوظ الشخصية، فلقد أحاط حياته بغموض مقصود، ربما لا يلتقي الأدباء والمثقفين إلا مرة في الأسبوع، وفي المقهى، لا يعير أي شيء اهتماماً، سوى الكتابة. فتحول إلى أداة لها. كأن الرواية هي التي تكتبه بدل أن يكتبها هو، لذلك نجد في نتاجه هذا السيل الذي يحمل في داخله مستويات مختلفة. قد نفاجأ بأن يكتب صاحب «الثلاثية» رواية «كالحب تحت المطر»، وقد لا نصدق أن «اللص والكلاب» و«ملحمة الحرافيش»، هما لكاتب واحد. وقد يدهشنا في «ثرثرة فوق النيل» ثم يحبطنا في «رحلة ابن فطومة»، لكنه هكذا. كبير إلى درجة أنه يتسع لكل هذه الجبال والوهاد، وكاتب إلى درجة أن الكتابة تتجاوزه وتمحوه كشخص، لتحيله إلى مجرد هامش صغير في رواياته التي لا حصر لعوالمها.

نجيب محفوظ، بهذا المعنى، هو تلخيص مكثف لعصر التحولات والخيارات المتعددة، التي عصفت بالثقافة العربية منذ «النهضة»، وحتى اليوم. إنه مرآة الثقافة المصرية، ولأن مصر كانت دائماً هي المركز، رغم منافسة بيروت لها، في ميادين متعددة، قبل نكبتها عام ١٩٨٢، فإن هذا الكاتب الكبير لخص في كتاباته الاتجاهات كلها، وكان على حافة التغيرات والقفزات النوعية التي عصفت بالثقافة العربية.

ومع ذلك، لم يكن نجيب محفوظ رائداً، بل كان مؤسساً. الفرق بين الريادة والتأسيس هو كالفرق بين الشعر والنثر. في الريادة، يخترق النص النصوص التي سبقته، يخلخلها ويبحث لنفسه عن معنى جديد. أما في التأسيس، فإن النص يبني قواعده الجديدة، ويعلي عمارته الثابتة ويجاور الماضي دون أن يشعر أنه في تنافس معه.

نجيب محفوظ هو من فئة المؤسسين، لقد عرفت الرواية العربية في منعطفاتها نصوصاً أكثر جذرية من نصوص محفوظ، لكن محفوظ لم يكن في وارد الاقتراب من مناخاتها، كان يبني بهدوء عمارته الخاصة غير آبه أو غير منخرط في الجدل الصاخب الذي رافق ولادة الأشكال الجديدة. كأنه لم يكن إلا المؤسس، الذي على أرضه، سوف تنبت تيارات وكتابات هي نقيض لكتابته، لكن لم يكن من الممكن لها أن تولد، لو لم تمهد لها الرواية المحفوظية أرض النثر الحديث عبر تطويع اللغة العربية المشعرنة، لمقتضيات سرد لم تعرفه في تاريخها كله.

ولأنه مؤسس، فلقد صاغ كل المراحل الأدبية، في أدبه، صورة مصغرة عن تطور النثر الروائي في الغرب. كان تاريخياً على نمط ولتر سكوت، وصار طبيعياً على نمط بلزاك، ثم اقترب من الواقعية التي أسسها فلوبير، وحاذى تيار الوعي والرواية الجديدة، وكتب الأسطورة الشعبية الواقعية في «حرافيشه» هذا دون أن ننسى سيناريوهاته السينمائية، وقصصه القصيرة المتنوعة المشارب والأساليب.

ومن الطريف أن نعرف، أن هذا الروائي الذي قدم صياغة عربية لاتجاهات الرواية الغربية، على مستوى الأشكال، كان مصرياً حتى الصميم، وقاهرياً بشكل ملفت، وابناً لأزقة القاهرة القديمة ومعالمها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في هذه المفارقة، تقع المرحلة المحفوظية كلها، إنها محاولة للبحث عن طريقة الأخبار، عن كيفية أن نروي. وفي هذا البحث ذهب الكاتب إلى كل الأساليب التي يعرفها، ومرحل حياته الأدبية، بوصفها حيوات متعددة، وترك لنا، أن نتحرر من مشكلات التأسيس، لنطرح على أنفسنا الأسئلة الكبرى، التي هي أسئلة العلاقة بين الكتابة والحقيقة، بين المرآة والصورة، بين الأنا والأنا.

اليس مفارقاً، أن يكون الكاتب العربي، الذي يكسر حواجز العلاقة بالعالم المعاصر، هو نجيب محفوظ، الذي لم يزر الغرب مرة في حياته، ولم يكتب عنه رواية واحدة؟

وأليس مفارقاً أيضاً، أن تقدم صورة الأدب العربي، عبر نجيب محفوظ، بوصفه صورة النثر وليس الشعر، صورة الحكاية وليس القصيدة؟

قال نجيب محفوظ في أول تعليق له على نيله الجائزة، إنه فوجىء بها ولم يتوقعها،

وتحدث عن جدارة سابقيه طه حسين وتوفيق الحكيم اللذين لم ينالا الجائزة. وقال أنه لم يفكر بالجائزة ولم يسع إليها.

هكذا ينهي محفوظ حياته الأدبية، كما حلم الكثيرون، حين تسعى الجائزة إليه، ويكلله مجد الكتابة والجهد والابداع الذي لم ينقطع.

الياس خوري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس

أحلمُ وأطيعُ آيةَ الشّمس

ـ ١ ـ

أحلمُ وأُطيع آيةَ الشّمس آتياً في سديم الإشاراتِ ، ـ

من أين لذلك الهَرَمِ
أن يحمل القمر على
كتفيه؟
ولِمَ يجلسُ خان الخليليّ
على مقعدٍ واحدٍ
مع الحلم؟
وما لِسُقوف الخشب
في شارع الجماليّة وشارع
الدّرب الأحمر،
يكاد أن يغلبها النّعاس؟

حدائقِ النّحاس
شمسٍ تتدلّى
ثدياً للرّغبة وثدياً للحزن
فيضٍ يتنزّلُ
من دفاتر إمْلاءٍ
ملأى بشِعْرٍ يكتبه جنونُ الأرجل
في نسيانٍ أكثر بهاءً من التذكّر،

وفيما كنتُ أتّكىء على أنْفاس المُشاةِ وجلابيبهم،
كنتُ أعانِقُ الظّاهرَ لكي أُجاورَ الخفيّ، وَأسْتسلمُ للواقع لكي يأخذني
التخيّل في انهيارٍ جوفيٍّ في اضطرابِ تَلَفٍ وتدمير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن النّفايات وصناديقها   من ألواحِ الألمنيوم وأدواتِ المعدن من البضائع
وناقليها

كانت تَعلو هَمْهَمةٌ تَنْحِكُ نسيجاً
يطوفُ أو يضطجعُ في أسِرَّةٍ
يحملُها الهواء

رأيت الموت شاباً،
واصغيتُ إلى اصواتٍ
تكرز: الفكر أن تحلم،
والحياةُ أرْعَنُ من الغبار. ـ

خطواتي تعزفُ على أُرْغنِ الغُبار، والخيولُ التي تُرابِطُ في مخيّلتي تنطلقُ في تيهٍ أخضر، ـ أكْشُفْ عن مسرحكَ، أيّها الواقعُ، واصْنعْني كَبَحْرٍ يصنعُ أمواجَه /

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكانُ ليلةُ القدْر، ـ
أسائلُ مثقلةٌ بالأعالي
رُكَبٌ تسجدُ لكي تلابسَ السماء،
والوقتُ زَغَبٌ في جناحِ المكان وغُنّةُ انشراحٍ
في حنجرته،

أتركُ لإيزيسَ أن تفتحَ قميصَك، أيّها الوقت
أتركُ لأصابعِها أن ترتقَ هواءَك الذي تَفْتِقُ أطرافه، وأدْخِلْني في طقوسِك،
نحن شبيهان في الإثم، ـ
الشّهوةُ محيطٌ والجسَدُ أكثرُ مِمّا يُطيقُ الكلام،
وها هُو الفضاءُ سِحرٌ أبيض ـ

يكفي، لكي تتآخى مع الدّهر،
أنْ تجلسَ على ضفّةِ النيل.

رَا، أنت الآنَ غيرُكَ وبقدميَّ نمشي
رَا، حقًّا المنيّةُ هي العجوزُ والحياةُ أبديًّا عذراء،
والسّلامُ لِهلْيوبوليسَ الكتابِ الجامعِ الجامعةِ الأمّ.
دروبٌ تنحدرُ من أعالي التّاريخ تربطُ خوفو بالمعزّ، وأسمعُ كلاماً يجيءُ
من أبي الهَول: أتّحِدُ في الجسدِ الواحدِ إلى تشاؤمِ الرّأس
وتَفاؤُلِ القلب،
وَامْضِ حيثُ الموتُ يَخورُ بعطْرِ الحياة.

إيزيسُ، أتبعُ شعاعَكِ، ـ
أتخرّطُ في سِلْكِ ابنِ عربيٍّ لأتقِنَ التّسمية
وأسمّيكِ الأسماءَ كلَّها،

النّيلُ يلقّح لغتي، وأنا اليوم
لوتسٌ وغداً بَرْديّ. ولستُ أختي
الرّايةَ والحكايةَ، بل الغدي
والسُّرّةَ، وأختي اللُّقاح، ـ
رَا، البَرْديُّ شاهدٌ أخضر:
اللّغةُ لإيزيسَ والحروفُ لقدموس.

وَأقولُ: البيتُ
الذي نَسكنُه معكِ فكرةٌ لا حجَر، وأقولُ: بِاسْمكِ لا عُمرَ لنا وبِاسْمكِ نلبَسُ قميصَ
الهواء.
أيُّها النّيلُ الشّيخُ النّيلُ الطّفل، مثلكَ أجمعُ إليَّ أقطاري مثلكَ أتّخِذُ من إيزيسَ
والمتوسّطِ حَوْضاً لطبيعتي، مُلقِياً راسي في أحضانِ السرّ، ـ
رَا، الشّمسُ ذاكرتُنا، وجذْرُ الأسرار لا يَزالُ يتأصّلُ وينمو
رَا، الكلمةُ بين يديكَ سفَرٌ والوردةُ وطن

را، الزّمنُ الوراء ووجهكَ الأمامُ وكلّ إيابٍ ذِهاب.

ـ ٣ ـ

لن أقول توقّفْ لِلهَرمِ الذي يَتبعني إلى باب زُويله، ـ
لماذا يَتمثّلُ لي صبيّاً ألثغَ يحملُ
باقةً من البنفسج؟
ولماذا يسبَحُ مثلي في الغَيب؟
لِيجلسْ إلى جانبي في المقهى، ولْيتكلّمْ، ـ
النّيل، ـ
في جَسدِ هذا النّوتيّ بستانُ وَرْدٍ تُسيّجه التنهّدات هائمةً
وذلكَ الفَنارُ حلمٌ يشتعلُ في أردافِ امرأةٍ حُبلى، تَتموّجُ
وَظنّي أنّ الخبزَ، ممزوجاً بالتّعب، أجملُ قاربٍ في هذا الموج الحَيْرةُ
وما هذا الماءُ الذي ينبذُ أوفيليا ويعشقُ هاملت؟ في أحواله.

ميدان التحرير ١، ـ
شَبَحٌ يدير طاحونَ مُلْكهِ بجدولٍ ينبع من عيونِ النساء
وللشّمس بَشَرةُ عنكبوت.
القَرافة! ـ
لا الموتُ، بل هو الجسَدُ يَتمَسْرحُ بين العتَبةِ والشّاهِدة، وثمّة أشخاصٌ يتجمْهَرون،
كلٌّ يحملُ نعشاً يناديه يا سريري.

وكانت الشّمس تُترجمُ نارَها، والطّبيعةُ تُعرّي ثَدْيَيْها.
عصيانٌ يَحْتشدُ في أعضائي لا اعرفُ كيف أُعالِجه، -
اهْبطي يا ملائكة.

بين القصرين، -
لن يكون القَمرُ، هذه المرّة، الوليَّ على اللّيل.

جامع السلطان حسن، -
الحَجرُ يروي إعجازه
إيقاعاً تتخاصَمُ فيه اللّحظات،
نَقْشاً يدْجُن الشّهب
أقواساً تجمع الملذّات
في أحجارٍ قصائد،
والخَطّ يفهرس النّظر.

من الأشمال
يَنْسَخ بُرْدَ التّاريخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميدان الحسين، -

مِنَ الحكمةِ أن تَظَلَّ غريباً
لكي تدخلَ تحت قبّة المعنى،
هكذا تلبسُ المصادفةَ،
وتتأصّلُ في ضَرْبة النّرد.

القلعة، ـ

من الثّقوب والحُفر،
تخرجُ أشياءُ لا هويّةَ لها
تكرزُ بالعَرْش.

بَشَرٌ يكبرونَ تحت النّعال طمَعاً بجنّةٍ ما،
بشَرٌ يلبسون السّلاسِلَ احتفاءً بالمستقبل.

شارع المعزّ، ـ

تخرجُ عربَاتٌ واحصنةٌ، سيوفٌ وتيجانٌ تتدلّى على الجُدران، أو تتحوّل إلى نوافذ،

عِمَاراتٌ تنقلبُ إلى سُرادِقاتٍ لِلجذْب والنَّبْذ،
أنينٌ يحفرُه الصّمت في جسَدِ الفضاء
المهمازُ حاكِمٌ، الحاكِمُ كرسيٌّ، والكرسيّ مقبرةٌ ـ ولن يُدهشَكَ هذا التحوّل إن كنتَ تعرفُ عتَماتِ التّاريخ.

قُبّة قلاوُون، ـ

التّاريخُ حزمةٌ من القشّ
وثمّة أنفاسٌ تحوّم حولَ شجرةِ العمر كمثلِ أغصانٍ عاريةٍ لا تقدرُ أن تحتفلَ إلاّ بطائرِ اللّيل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميدان التحرير ٢، ـ
خطواتٌ تتوالَدُ من هَذيانِ الحكمة،
قلوبٌ تنبضُ كملايين الأجنحة في غابةٍ بلا تُخوم.

الأهرام، ـ

وَفْدُ عرّافين وفلَكيّين يتقدّمهم فيثاغورس في ضيافةِ أبي الهول
نجومٌ تخلعُ سَراويلَها لكي تستلقيَ بين ذِراعيْ أخناتون
جنودٌ يعصونَ القيصر ويمجّدون كليوباطره، ـ
لكن، ما هذاالحشدُ الذي يقتل طه حسين وعلي عبد الرّازق؟
ولماذا يشيخُ كلّ شيء والجديدُ الكرسيّ والمائدة؟
را، إليكَ اعترافي: السّماءُ لِلشُّرطي.
هل ستذكرني بعد أيها الحاضر؟ إذنْ، لكَ أن تقول: عاشَ خاتماً.
وبيته الأفق.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.co

الأزهر، ـ

أعشقُ هَذا اللُّطفَ ـ الهواءَ الذي يهبُّ من شُرفاتِ الحاكم،
وَلنْ أسألَ: هل كان يحكمُ بأمرِ نفسه، أم كانت روحُ الله ترفرفُ على جبينه؟
باب زويله، ـ

قليلاً ويأخذ رأسكَ السّيفُ الصّديق، تاريخٌ تحفظهُ ذاكرةُ الهواء

يكفي أن تنظرَ إلى الرأس كما تنظر إلى ثمرة.

وتكتبه أقلامٌ لا تاريخَ لها
في أقليمٍ يحرسه الغياب.

كافور، ـ

المعدةُ في الرأس والكتِفُ تحت الخاصرة،
النّهار والليل يغيبانِ ويحضران لا بإذْنٍ من الطّبيعة، بل بإذْنٍ من الطّبع،
وأراقبُ شاعِراً يموتُ في جَسدي، وتعرفون مَنْ هُو.

فجأةً مدينةُ المَوْتى، ـ

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الحياةُ والموتُ صديقانِ يلعبان النَّردَ،
وَمَثْنى مَثْنى، تسقطُ النّجومِ شاحبةً حول قبورِ العشّاق
الموتُ باقةٌ وكُمّ، ودغدغةٌ تحت الإبْط. تماثيلُ تنهضُ كلَّ ليلةٍ تتجوّلُ احتفاءً بموتها الحيّ.   موتٌ/ شهيقٌ بينَ الحياة والحياة. وتلك القبّعاتُ التي تحجبُ وتُخفي والتي لم يَرَها إنسانٌ بعد، رأيتُها بأمّ عيني في مدينة الموتى لكنّ شهرزادَ نفسَها لم تُصدِّق. أحياءُ موتى، موتى أحياء، ـ أحياءٌ بالموت. مهلاً في أيّةِ خليّةٍ تتحرّكُ الآنَ؟

أسرابُ
حمامٍ
تستحمُّ
في ماءِ
الموت

قفزَ
يُوضوضُ
مِن وراءِ
شاهدةِ امرأة

مدينةُ الموتى، ـ ابتكِرْ أجنحةً لا لِكي تطيرَ، بل لكي تمسحَ هباءَ السّماوات.
هكذا انسللتُ من لعنةِ الرأس إلى نعمة القلب،

أُصغي إلى نزيفٍ يتدفّق من غيابٍ كان قد سقاني إكسيرَه. أُصغي إلى مساكنَ تكتحلُ كلَّ فجرٍ بشرابِ الوردِ، ولا فرقَ فيها بينَ حيٍّ وميْتٍ إلّا بالوقت. أضريحٌ هذا أم بيت؟ ولِمَ القبرُ أكثرُ أبهةً من المنزل؟ وما الفرقُ بين الجسدِ والظلّ، بين العتبةِ والشاهدة؟ وما هذه السماءُ المَرْضوضَة؟

مَوتٌ يَعْرى، يجوعُ، يتسوّل. وله عذابُه وأوجاعُه. وله أن يُنزّهَ يديه في رقعةِ اللّعب، وله أن يَرْعى الحياةَ ويسهرَ عليها، وربّما وَشْوش، ـ ليست الحياةُ في الجسَد، بل في الحجَر، وليس الحجَر إلّا حممَ بركانٍ اسْمُه النّائمون تحت التراب. وكلّ حيٍّ مبطَّنٌ بميْتٍ، وكلّ ميْتٍ لِباسٌ لِحيّ.

يا لَلْموتِ ـ الخُنثى / يا لمدينةِ الموتى، ـ أقربُ جنّةٍ لأقربِ طريقٍ نحوَ أقربِ جحيم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف أوحّدُ بين طبقاتِ تاريخٍ يَجْري من سُرّةِ إيزيسَ إلى سَريرِ شجرةِ الدّر؟
هل يكفي ماءُ النّيل لكي أصْنعَ هذه العجينة؟ هل أحتاجُ إلى مِرْهَمٍ نَخْليٍّ يلائم فُتوقَ الطّبع؟ هل يكفي أن أتركَ القمرَ يَسْتولي على طباعي؟ وهل عليَّ أن أقولَ للحبْر: ثُرْ أيّها البخارُ وتوِّجْ رأسَ التّاريخ.

ـ ٤ ـ

«جُلوسُهم على التّراب» / «أميرُهم كواحدٍ منهم» ـ أفْسِحْ لِعمْروٍ يا مُقوقس.
ابْتهجي، أيزيس، بالتحوّل. مَنْفيسُ والفسطاط بيتٌ واحد، والنّيل أخٌ لِزَمْزَم.
وأنتِ، يا شجَرة الجمّيز، شجرةَ العذْراء، انْحني مِنْ جديدٍ فوق النّبع وكوني الغِطاءَ لِطفلٍ يستحمّ، ـ

الألوانُ ثيابٌ تتجدّد، والكائنُ هو هو.

لكن، ما هذا اللّيل الذي تُقتَلُ فيه النّجوم. وما لِلّوتس يكاد أن يذبلَ في سرير إيزيس. أهِي ثَمَرٌ لا ينضجُ هذه الإقامةُ على الأرض؟
وَلِلهواء الذي نَتنشّقه طعمٌ ليس في التّرابِ، وليس في الماءِ والملح. كأنّ الحياةَ ماثلةٌ والضّوء يعتزلُ صديقَه الفجر.

وتلك هيَ نعمتي ـ أنّني أعاشِر الكارثة وأنّ لِلتّاريخ بيوضاً حائرةً تَختبىء بين أوْراقي. الذرّة تبتكر الحاسّةَ والأدمغةَ والمقابر، وأنا كمن يعيشُ في غصْنٍ من الهشيم، وفي أذنيه هديرُ الحجر وعصره، ـ
الآخرةُ متاعٌ للدنيا، والإنسانُ دودٌ على عود.

كلا، لستَ أيّها الوجهُ إلاّ قناعاً، ـ
هل يجري نَهْرُ التّاريخِ معاكِساً نَهر الأيام؟ هل لِلنّهار هو الآخر باطنٌ وظاهر؟ ولماذا القَصيرُ في الذّهن طويلٌ في الجسدِ، والقصيرُ في الجسَدِ طويلٌ في الذّهن؟ ألهذا شُمِّبتَ الشّيخَ، أيّها الزّمَنُ، وأنتَ في المهد؟

إذْ أفهمُ هذه التحوّلاتِ وأسمعُ محالَها، أنْشغِلُ بِشَمّ الحياةِ ورَشْفِها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بإحتضانِها وتقبيلِ قدميها. أفصحُ عمّا أزاوجُ بينَه وبين دَمي وعمّا يلتبسُ بأجزائي. أعلّم حلاوةَ الدّبيب وغزلَ العقل وعِزّ المجاهرة. أنبذُ أسفاراً ضَجِر الكلامُ الذي يسكنُ فيها، وأخذ يَختنِقُ حرفاً حرفاً. وأقولُ: فلأكنْ قوساً تَصِلُ بين نسْغِ المدينة ورأسِها، وبين إبرةِ الدّم وخُيوطِ المجرّات، قوساً تُطلِقُ سهاماً لِنسيانٍ هو وحده الذّاكرة،

ثمّ يطيبُ ان أحترقَ نواةَ التّاريخ وأبدّلَ عِطْرَ الأشياء،

متفوّهاً بإسْمِ القاهرة كأنّني أتحدّثُ مع الحبّ ورحيقِهِ الأول.

ـ «أفندم»، صوتُ ياسمينٍ ويُشبهُ النّاردين،

إنّها نفرتيتي: «أنا الشّمسُ، وربّما تعرّفتَ عليّ في بهائها».

ما هذا الفرحُ،

ومن أين جاء

يَنتشِل أحزاني؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثمّةَ راقدون تحتَ أحزانِهم في ما يُشبه الغضبَ، في ملكوتِ أوهامٍ وهَواجس.

الضّوء نفسُه يعرَج، او هكذا شُبِّه لي. وأسمعُ الفجرَ يتساءل: كيف أواصِل شُروقي؟ وقُلْ مَنِ الجالسونَ حولَ مائدةِ الوعد، والشّمس تفرغُ أسنانَها حول آذانِهم؟ سيفٌ على لساني، رمحٌ بين عينيّ. أهُوَ ثلْجُ التّاريخِ يَنهمِر على كتفيّ؟ أهيَ أفرانُ الذّكرى تتأجّج؟ وهل سَتُمْطِر السّماءُ عسكراً وشياطين؟

أقولُ وقولي رسالة. ثمّ ألوذُ بالنّيل، مُصْغِياً إلى صمته ـ عالياً، كأنّه نشيدُ لغةٍ لا تُسمّى.

ـ ٥ ـ

أحلمُ وأطيع آيةَ الشّمس، ـ
لا الرّاوَنْدُ لا شرابُ الأترجّ لا ماءُ الورد

الحيّـــة

ويأخذُ جلدَها يحرقُه ويبخّر أحواله» ـ في قبابٍ في مقاصيرَ في نوافذَ
في أفاريزَ في خلواتٍ في تكايا في نقوشٍ في أشكالٍ ثلاثيّةٍ مربّعةٍ
خماسيّةٍ مثمّنةٍ أسطوانيّةٍ
في زهرةِ كتانٍ يتعبُ القمرُ ويخرجُ من المشهد، ـ

كرسيٌّ يجلسُ فوقه الصّراخ ـ
الرّايةُ هي الرّاية، واليومُ الذي يصِل
لا يحملُ إلّا الجوع.
ستّي زينب سيدي الشّافعي سيدي البدوي   .../ يحبسُ الشّمسَ في قمقمٍ أصفر
أنوارٌ تنطبعُ فيها الصّور   لكي تتحدّثَ مع المطر
لا تقعْ في شبكةِ الشّهوة
لا تقتلْ عقلكَ

لا تشرب خمرَ الغفْلة   .../ تفرغُ نفسَه
لكي يَمتلىءَ بملائِ أنثى.

عُدْ إلى صِباكَ عَنْ أيّها القدّيس الشيخ
صَوتي خزائنُ والكلامُ يعمرُ خزائنَ أخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلامٌ

يتزلُ على ناقةٍ من النّور
من ثِقَل الكلام، يتدلّى بطنُ النّاقةِ حتى يُلامِسَ الأرض.
اركبْ يا عسَل!

خُذْ نسراً وبطّاً وديكاً وطاووساً قطّعْها وخلِّطها اجعلْ في كلّ ناحيةٍ
جزءاً من هذا الخليط واتركْ مناقيرَها بين أصابعك أُدْعُ كلّاً منها
باسْمِهِ وضَعْ أمامَه حَبّاً وماءً انظرْ - ها هيَ الأجزاءُ تتطايَرُ بعضُها
إلى بعضٍ والأبدانُ تَسْتوي أُدْعُ الآنَ تلك السّماءَ لتأمرَ كلَّ بدنٍ أن ينضمَّ إلى
رقبتِهِ ورأسِهِ واتركْ لهَا أن تُعطيَ لِكُلٍّ مِنقارَه وانظرْ - ها هِيَ من جديدٍ تأكلُ
الحَبَّ وتشرب المياهَ

حولَ

شجرةٍ تحملُ القمحَ والعنبَ العُنّابَ والتّينَ وبقيّةَ الثمار اقطفْ ما شئتَ
مِنها تقطفْ رِدْفَ السّماء
كَذِبَ الهدهدُ وصَدقت الحيّة
- (غريب! يُضيف إلى الكوكب اللّوبياء، وإلى البُراقِ عصا موسى)
وفي كلّ زاويةٍ، يجلسُ الزّمن كشيخٍ لا ينطقُ إلّا رمزاً.

وأنا

يَستولي القَمَر على طباعي
وقلبي يَتخلْخَلُ في جَوْفي، -

فتري عطرَكِ واغمسيني فيه، البَسيني واعْتقِلي أوْصالي
مرموزاتٌ والدّنيا هاربةٌ
والأشياءُ نبوْاتٌ خَرْساء

وأحتفِلُ بكِ، يا مدينتي، بكلّ مالكِ وفيكِ وعنْكِ ومنكِ وإليكِ
أحتفلُ وأقولُ للأزمنةِ كوني ليلةَ الغطاسِ لكلِّ ليلٍ ـ

وأسْرجَ من جانبِ الجزيرة ومن جانبِ الفسطاط
ألفا مِشْعَل
غيرَ ما أسْرَج أهلُ مصر:
آلافٌ من الناسِ، مسلمين ونصارى، في زوارقَ، في
دُورٍ تجاورُ النّيلَ، على الشّطوط
لا يَتناكرَون الحضورَ،
أظهروا كلُّ ما أمكنهم
من المآكلِ والمشاربِ والملابس من آلاتِ
الذّهبِ والفضّةِ من الجواهرِ
من الملاهي والعَزْف والرُّقص
إنها أحسنُ ليلة تكون في مصر وأشملُها سروراً
لا تُغلَقُ بِها الدُّروب
يَغطسُ أكثرهم في النيل
ويقولون إنّه أمانٌ من المرض... » (المسعودي: مروج الذهب)

ولم يكن مكانٌ لكافور

ولم يكنْ أحدٌ حارساً على الهواء، -

أوه - ما هذا العالم الذي نفَخوا بين ساقيه الزِّئبق
جِمْدار أمير شكار جوكندار إسْتادار
جمقدار بشمقدار

طبولٌ أبواق مزامير

- ما رأيكِ في هذا العالم أيّتها الخنفساء؟
- ما تقولُ في حظوظِنا، أيها النسر؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأفَةُ من فوق، -
والتّاريخُ غيومٌ تضحكُ في سماءٍ تجرُّها الريح.

- ٦ -

بين هيرودوت وشامبليون، بين الإسكندر ونابليون، تُرخي مصر جدائلَها على كتفيْ المتوسّط، - تمنحُ وجهَها لحكمة الريح، وتَقرأ سيرةَ الموج/ وفي الشوارع التي تهاجر بين الماضي والماضي، كنتُ أواكبُ سُرادِقاتٍ تَصِلُ القلاعَ بالقلاع، السّيفَ

بالسيف، الخيالَ بالخيال:

(محاربون فرسانٌ ـ قِرمزٌ وأرجوان، يخرجون، بعد اسْتخارة الشّافعي، ويَدخلون، يأتون ويذهبون بين القَرافةِ والمقَطّم، عربٌ، يونانٌ، يهودٌ، أتراكٌ طولونيّون، إخشيديون، أيوبيّون، شراكسةٌ، أكرادٌ، بربر. يتراؤون كمثلِ تَقاطيعَ في وَجْهِ القاهرة في وقتٍ ـ كرسيٍّ من الزّئبق وكلٌّ يمضغ البلادَ بأسنانِ الآخر في حُمّى سلطانٍ في رقائقَ

من الفضّة والذّهب،

ومن السّقوف تسقطُ ملائكةٌ بزيّ الجنود

وفي الأزقّة حيثُ كانت تتراءى أطيافٌ تدخلُ معنا في حوارٍ، كنّا نسمع نَفَراً يكرّر: «جَفّت الحقولُ، فاضتِ الضّرائب، زاد الموظّفون»، ونسأل أبي أوّلَ السّؤالَ نفسه: أيّها الحكيم، أين من يُقال عنه: «يرعَى النّاسَ جميعاً ولا شرٌّ في قلبه؟»

ARCHIVE

وما رأيكَ في القول: «لا يَزالُ النّاسُ بخيرٍ ما تَفاوَتوا، فإذا تَقاربوا هَلَكوا»/ ثم يُشبْهُ لسمعنا صوتُ المتنبّي ونُضيفُ أصواتَنا:

أفٍّ لهذا التّاريخ الذي يكسونا. تاريخٌ كمثلِ أضلعٍ مأخوذٍ بجمْعِ الأمشاط. ونكرّر: أفٍّ لمن يكتبه، ـ إنّه كمن يَذبحُ دجاجةً مؤكّداً أنّها غزالة. وكنّا ننشد بصوتٍ واحد: مأوى لمن تَشرّد، سلامٌ لِمن هُزِم. ونرى إلى الجنود يطلعون من الشّقوقِ والأنقاض في قِطَع الزّجاج والفخّارِ والنّقود في أشلاءِ النّقوشِ والقناديل، ثم يرتفعون أسواراً بمهاميزَ مِن فولاذٍ، وتُروسٍ من الحديد.

وكانت أحصنتُهم أقواساً، وفوقها يَدُ الشّمس تَرقصُ اللُّجم. وفي حَفْل السّماء، كانت أجسامٌ كوكبيّة تركضُ بيضاء كأرانبِ حقلنا، حيثُ كانت الشّمس تُخاصِم ظلّي،

أجسامٌ كوكبيّةٌ

تَنبتُ حولَها أسنةٌ وأنيابٌ، تَختفي بولاداتٍ أُخرى تحت براقعَ وعباءاتٍ/ تَوقَّفْ أنتَ أيها الطَّيفُ وابْتَسِمْ لهذه الطَّبيعةِ غيرِ الميتة، تَوقَّفْ والتقِطْ لصحرائكَ ثمرةً ما، ـ

وَاليقينُ أنَّ انفاسَنا تتصاعَدُ عاليةً متّحِدةً بقرصِ الشمس. واليقينُ أنّنا نَرى هاروتَ وماروتَ يتّكئانِ على عَصا مُوسى في الغُوريّةِ وأمّ الغلام وليس السَّحَرةُ غرباءَ عن ذلك الدّخان الذي يطلعُ من مباخِرَ غيرِ مرئيّةٍ ونقرأ فيه: «خَيرُ نِسائكم السَّواجِرُ الخَلّابات»

هاتي يَديكِ أيّتها العاشقة. الشّمسُ هنا لا تَنْضُب. «وأُحِبّ ان أحيا شَحّاذاً بين العشّاقِ على أن أموتَ أميراً بين الموتى»

. . . / وأخَذْنا نُطلِقُ في فضاءِ القاهرة يَماماتٍ بعد أنْ نعطِّرَها بالمسك وماء الورد. شهرزاد على قدميكِ تُرفرِفُ يمامةً من ليلِ إيزيس.

إليَّ، سيّدتي، حكيمةٌ أنتِ، وأنْسَبُ لحكمة الأرض. انْظري في عينيّ. أليستا أكثرَ نَفاذاً من الضّوء؟ قولي ألا ترين فيهما سفراً نحوكِ إليكِ

حيثُ أبناؤكِ يَتنسّقون، يُهيّئون محاريثهم لكي يقودُوا المطر إلى حقُولهم، يهيئون حقولَهم لكي تتسعَ لبيوتهم، يهيّئون بيوتهم لكي تتسعَ للأساطير، يهيّئون الأساطير لكي تتسعَ لكِ،

إليَّ سيدتي، وعَهْداً لإيزيس: سيخرجُ من حنجرتي نيلُ آخر يَخرجُ على سلطةِ الغيم.

ـ ٧ ـ

انتبهْ! يُمكنُ زهرةُ من الكلام أنْ تُخفيَ غابةً من القتلى — الزمنُ بئرٌ
تعلّمْ! طاعةُ الموتِ تَسْتَلْزِمُ فوضى الحياة — أحصنتُه في
فَكِّرْ! الإنسانُ نتاجٌ ـ لا مِنَ الطينِ لا من القِرْدةِ، بل من الخُبْزِ — احشائك،

وليستِ الحقيقةُ بين الأذنين، بل بين الفخذين، ـ

ميدان الحسين، ـ
خطوتي غبارٌ والزمن أكداسُ حطَبٍ، ولا نارَ
في خطواتي. وأسمعُ في حَيّ أمّ الغُلام زفيرَ العالم، ـ
ساحة الحسين، ـ تمتلىء يداي بالأيدي،
رأسي وطَنٌ وقلبي فُصول في لحظاتٍ تَبْتكِرُ غيوماً تَبْتكِرُ النّار الأولى في حبِّ

طُوفانٍ والأرضُ لا تَشْبع السّماءُ كلّها تَنزلُ على شفتيّ

ـ شمالَكْ يا وَلدْ ! يمينَكْ يا ستّ! افتحْ عينك يا عَمّ!

حَمْداً لهذا العالَم، ـ عنده من الأرض صَبرُها
وعنده من النّيل أحضانُه.

ماذا يقدرُ
أن يفعلَ
رأسُ كلمةٍ
يتدحرجُ قربَ
رأسِ الحسين؟

. . . . . وَكانَتْ أهدابُ خان الخليليِّ تكبرُ وهيَ تنظرُ إلينا، فيما يرسمُ
حيِّ الحسين طبيعةٌ من خلائقَ تتدرجُ في أبابيلِ الشّكل. فجأةً،
يَنْبجس شيءٌ ما. أوهْ! ـ

ماذا يعني
عصرُ نُبوّةِ
الكلام؟

لم يكن الوثنُ يوماً في مثل هذه الألوهة. عفوكِ نفرتيتي، ـ
لا يَزالُ الشّعرُ يجهلُ كيفَ يُحْصَدُ القمح الذي زُرِعَ فيكِ. عفوَ الأنثى
التي تهبطُ علينا من قُبَّةٍ بَنَتْها بجسدِها وتهبطُ معها نارٌ أعلى من
الهَرَم، ـ وَاشْتَعِلْ سلاماً أيها الرّفيقُ العاشِق، وابْتهِجي
أنتِ المأخوذةُ بِغَسْلِ السّراويل، والشّكرُ للمناديلِ التي رافقتْ
نَوْمَنا وتحوّلت إلى كتبٍ ودفاتر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا يعني
رجالٌ يَتَفَجّرونَ
في زجاجِ
فكريّ؟

تَسيرُ وتَسمعُ في الغبارِ وَقْعَ الخُطواتِ التي سَبَقَتْكَ. كيف يمكن لمن
يَنْحدِرُ من دم الحُسين أن يُغطّيَ رأسَه لغيرِ الحلُم؟ آه، نفرتاري، ـ
لو رأيتِ عينيْ تلكَ الطّفلة التي تبيع آياتِها عند مسجد الحسين،
لَتقدّمْتِ نحوها وقدّمْتِ أضحياتِكِ.

كيف تتنبّأُ
وأنتَ في
المحرقة؟

وَشُبِّهَ لي أنّ الرّوحَ تَسيرُ في حيّ أمّ الغُلام، كمثلِ امرأةٍ مُحجّبة. كنتُ
ألمحُ على جدرانٍ يَتَفيّأ الزّمن شقوقَها عيوناً تخرجُ منها أطيافٌ تسير
بأقدامِ أطفال. كنتُ أرى أشخاصاً أتقنوا لعبةَ الأراجيح لأنهم دائماً
فوقَ الهاوية. وَليسوا بحاجةٍ إلى النّجوم، لأنّ لديهم فجراً آخرَ
قبلَ الفجر. كنتُ أرى أشخاصاً تتعبُ أجسادُهم لكنّ أفكارَهم

هي التي تَرْشَحُ عَرقاً. كنتُ أرى أشخاصاً لا ينامون اللّيلَ إلا بين أهدابهم. وكنتُ أرى عَتَباتٍ لا تُرى نُقِش عليها:

«أيّها العابر، هل تعرف كلمةَ السرّ للدّخول إلى نفسك؟»

أفكارٌ تجرّها المآذنُ ـ في مَساجدَ قديمةِ الرّأس، حديثةِ الرُّكْبة ـ
في مدينةٍ وُلِدت مع الماء ـ في مساجدَ ـ أسوارٍ لا تعتمدُ إلاّ على أنفاسٍ تَرْتفع أعمدةً يُقالُ إنّها آهاتُ المصلّين ـ في أفقٍ: كلّ شيءٍ فيه فَقَدَ وظيفتَه، ولا يَزال كلّ شيءٍ يجلسُ حيثُ هُوَ ـ بين جدرانٍ: لكلّ جدارٍ وجهان مثلَ جانوس، في بلادٍ بوجوهٍ لا تُحصى ـ في تاريخ أوثانٍ: أقدّم لكَ أيّها الخالقُ الذَّكرُ ذبيحةً أنثى، وغفرانَك إن لم تقدرْ أن تهضمَها ـ في عالَمٍ لستَ أنتَ الفقيرَ إليه، بل هو الفقيرُ إليكَ ـ في نظامٍ، كثيرا كان الإنسان فيه كرسيّاً للإنسان ـ في تاريخٍ يأكلُ بيَدِ الموت ـ في عصرٍ يجلسُ إلى مائدةِ الحاضر ويَقْتَتِلُ على غَنيمةِ الغابر، ولا ملجأ لأهلِهِ غير تلك الثّقوب التي يحفرونها في حظيرةِ الذّاكرة،
أجسادُهم في إقْليمٍ ورؤوسُهم في إقليم، والكونُ ورقةٌ، لا قرار له ولا عُمق ـ في مقاصيرَ تَطوفُ حولها نساءٌ لكلٍّ منهنّ رفيقٌ أعلى، وكلٌّ منهنّ تَعْتقِلُ بِاسْمِهِ اللّيلَ بين فخذَيها ـ في سديم يرقدُ الشّرقُ والغرب فيه على وسادةٍ واحدة، ـ حول هيكلٍ هَوْدَجٍ يغطّيه كِشْميرٌ أزرق، واللّحظاتُ أنابيبُ يَخْرجُ منها دخانُ الملائكة ـ في أعشابٍ يُسْتقْطَرُ منها إكسيرُ القرائح، حيثُ تُقبِّلُ الجوامع وَجْهَ الفضاءِ، وتَفتقُ المآذن ثِيابه، ـ
وأنتَ يا صديقيَ المصلّي، ـ
رجاءً لا تخفض رأسك، لئلا يسقطَ الأفق.

مقهى الفيشاوي ـ

أذكرُ، لي موعدٌ مع سقيفةِ ذلك الجحيم،

أذكرُ، الموتُ يُوقظ ملائكةً شيوخاً في زوايا هذا المَسجد،

أذكرُ، الموتُ يسكَرُ ويكتبُ على شاطىء النيل مازجاً قطْنَ المساء بكِتّان الفَجر،

أذكرُ، الموتُ يَضعُ مقاعِدَ كأنّها رسومُ سفُنٍ على صَفْحةِ النّيل من أجل زُوّارٍ يسكنون في أشعّة الشمس،

أذكر، الموتُ وراءَ الهرمِ أمامَه، لكنَّ الأحياء سَحَابٌ والمَوتى قمح

أذكرُ، كان خوفو يَبْتسم، كأنّه لا يزالُ يُروِّضُ الموتَ، أو كأنَّ الموتَ فراشةٌ ترفرف على قنديله.

يُومِىءُ لي بابٌ ذاهِبٌ إليه آخذُ اللذّةَ أغسلُ جسدَها داخِلاً فيها خارِجاً منّي ويكونُ اسْمُنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكانَ ثمّةَ هُنا الآنَ الساعةَ اليومَ إيلافاً لتاريخٍ لا يكتُبُهُ القَتل لحاكمٍ مَحْكومٍ بالحبّ مُوقِظاً في دَمِيَ الطّينَ، ما قبلَ تاريخهِ إيقاعَ الأنهارِ الغاباتِ المدنَ الغناءَ الأسطورةَ الطّفلَ الضّياعَ في أسرّةٍ أذْرُعٍ أعناقٍ أسْهَرُ في موجةٍ أنامُ في وَرْدةٍ مُصغِياً/

«وأصرفُ وَجْهي عن بلادٍ غدا بها
لِساني مَعقُولاً وقلبيَ مُقْفَلا
وجَدَّ بها قومٌ سِوايَ فصادَفُوا
بها الصُّنْعَ أعْشَى والزّمانَ مُغَفّلا»
(أبو تمام)

«ولا أعاشِرُ من أملاكهم ملكا
إلا أحق بِضَرْب الرّاسِ من وثَنِ»
(المتنبي)

وضَاقَتْ عليَّ نَواحيها فما قدرتْ
على الإناخَةِ في ساحاتِها القُبَلُ،
(العقيلي)

إلى أحَدِ أسمائي، ـ
انْفَحُ كتابَ الحِكمة العربيّة وأنبشُ من أجْلِ ذلك مخطوطاتِ اللاّشعور

إلى آخر من أسمائي، أكادُ أنساه، ـ من سيفهم أنني أعيش في جَناحَيْ يمامةٍ وأطيرُ في فخّ؟

هكذا أكتبُ القاهرةَ مكتوباً بها، مُغطّياً لكتفيَّ أحزانَها. ومِنْ هذه الوَرقةِ التي أمْسِكُ بها الآن، تَخرجُ نَفَرتاري في يَدِها قربانٌ وبين نَهديها زهرةُ لوتسٍ، وأسمع شِعْري يُوشْوِشني: لا أريدُ أن أنتصرَ بعد الآن، لقد شَيَّخَتْني انتصاراتي.

ثُمّ أنطلقُ مع أشباحٍ تَنطلق مع النّيلِ تَسْهرُ في الشّوارعِ تَتمدّدُ بين العَيْنِ والعين أصْدافاً وَدَعاً خَواتِمَ رسُوماً مَرايا جدائِلَ عقوداً أزْوِقة
قناطِرَ غُرفاً موائِدَ قواريرَ حَشْدَ أقلامٍ ومحابِرَ ألغازَ ورقٍ وحِبْرٍ،

وتلك هي الأبديّةُ تتوسّدُ أعناقَ الكلمات.

أشباحُ/ وَطَنٌ تحت بَشَرةِ الزّمن ـ زنبيلٌ، يحملُه ماءُ النّيلِ تُولَدُ فيه السّماء. ما أكرمَكِ

ARCHIVE

أيتها القاهرة، ابْتكري وَارْمزي: هذا عَمَلُكِ.

رأسي جديدٌ وأخافُ أن أقولَ ما أقول... مع ذلك: السَّماءُ هنا امرأةٌ ـ مِرْآةٌ
لِهذا الذَّكر ـ الكَوْن. وانْظُروا: في المَحطّات في المفارق عرَباتٌ قُطُرٌ خيولٌ
من الفصائلِ كلِّها فرسانٌ من السُّلالاتِ جَمْعاء
لِقاحٌ وأعراسٌ/ الصَّهيلُ أخٌ للصَّفيرِ والآلةُ عِجْلٌ مُسمَّن في تاريخٍ: أمثولةِ
بَطَرٍ، والتفكّكُ احْتِفالٌ
والعَجَبُ أنَّ الغُبارَ حِبْرٌ أحمَر.

لِماذا يترك لِيَ التّاريخُ في كلِّ مدينة، أحَبُّ دفاترِهِ إليه؟
لماذا أحلمُ وأطيعُ آيةَ الشَّمس؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السيِّد ياسين/ تليمه: «جاء التّاريخُ يلبَسُ قبّعةً وجلس على كرسيٍّ من عظامِ
القَتْلى.
أخذَتْه الصّاعِقة، ولم تكن إلّا ضَوْضاءُ الشَّوارع»
حنانة: «تاريخٌ يلتقط جَنينَهُ مِنْ ثَوْرةٍ لم تُحْصِنْ فَرْجَها»

لكنْ تستطيعُ إيزيس أن تُعطيكَ سَبْعة أجسادٍ لِروحكَ الواحدة، أنْ تُفيضَ عليكَ يوماً
لا تَعرفُه الفصول، فيما تسأل أين جابر عصفور فيما تُصْغي لأمّ كلثوم أو غيرها ممن
تُحبّه في حديقةِ الذّاكرة فيما تَرْصُدُ هبوطَ ليلٍ آخر على العَضَلِ العاشق تَستطيعُ أن
تَكْسوكَ بحريرٍ أسود أن تأخذكَ بين ذِراعَيْها لكي تُقابِلَ القمر الآخر الذي يتمدَّد في
عقدةٍ من الأجنحة ولكي تُرْضِعَكَ الثَّدْيَ الذي تحلمُ به ولا تَجْرُؤ أن تُفْصِحَ عنه، ـ

الخرّاط لرزق الله: «كيفَ تحوّلَ الخبزَ إلى لونٍ، واللّونَ إلى فضاءٍ جنسيّ؟»
الكفراوي ومطر: «يُخلط الذّكَرُ بورق الغار، وتُخلطُ الأنثى بالورد»
الغيطاني: «أنا العاشِقُ وسُكناي في كبِدِ الحبّ»
اعتدال: «والحبُّ الماءُ الوحيد الذي لا نقدر أن نَطفُوَ فوقه»
رمضان: «كشمسٍ أُولى يسطع في المدينة الشّعر، وكلّ خليّةٍ في جسد القصيدة بيتٌ كريم»
طه: «رأسي مليءٌ بمشاة التّاريخ، ولكلّ طائرٍ قدماي...»

وكان الطّينُ الذي يُواكِبُ النّيلَ حِبْراً آخرَ يَتهيّأُ لكتابة الحقول. وكانت إيزيسُ تَخيطُ الجبلَ إلى الجبل والنّجمَ إلى النّجم، فيما تُطمْئِنُني: ليست هذه القصيدة إلّا طِفْلاً وُلِدَ في التّيهِ وظنّي أنّه سيَحظى بِغزالةٍ ما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٩ ـ

مِنْ هذا الغامضِ الذي أعرفُه
مِثْلَكِ، ومثلَكِ لا أسمّيهِ من النّيل جارياً في هالاتٍ تُنوّرُ الحقولَ مِنْ سوادِكِ اللّقاءِ بينَ الماءِ والضّوءِ مِنْ حزنِكِ الجِسْرِ بين الهاويةِ والذُّرواتِ من عَرّافاتِكِ وعَرّافيكِ وَأولئكَ الذين اختَصُّوا بتأويلِ الرّؤيا مِنْ خُبْزِكِ الذُّرَةِ الشّعيرِ الشّوفانِ وما تيسّر مِن القَمْحِ مِنَ الباعةِ المُتجوّلينَ الغُرباءِ المُتشرّدين بين مَقْهى محفوظ ومَقْهى الغيطاني، مِن الأبوابِ والسّاحاتِ والزّوايا والممرّاتِ من الحُروفِ السّرّيةِ التي تَتناثَرُ بين جابر عصفور وأدونيس، من الصَّخَبِ الذي يَتصاعَدُ في الميادين كأنّه يَجيءُ مِنْ عصرٍ آخر بهوائكِ نَفْحةً نَفْحةً

بِشَمْسِكِ خَيْطاً خَيْطاً،

أبتكِرُ قميصاً آخَر ليوسفَ وَامْرأةِ العزيز وأُضيفُه إلى جَسدِ التَّحوّل، هامِساً:
لِأنكِ السِّرُّ، لا يعرفُ الشِّعر أنْ يُقدِّمَ لكِ إلّا الشعر.

- ١٠ -

أحلمُ واطبع آية الشمس، -

لحظةَ كانَ القمَرُ يهبطُ في حَوضِ الأنثى، كنتِ تُصْغي إلى مناجاةٍ تتأرْجَحُ أبراجُها بَيْنَ الثَّورِ والعَقْرب، وتَشقُّ طريقَها في اتجاه أغوارِكِ، حتّى اللَّهبِ الذي يسكنُ في كلماتِكِ، حتّى قَرارةِ المَوْج - الصَّوت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إيزيس/ القاهرة، -

أكتبكِ فجراً يُوقِظ النَّائمةَ أثينا،
أكتبكِ إكسيراً ضِدَّ زمَنٍ لا يَهدأُ سعالُه، زمنٍ تُحَزِّزُهُ خناجِرُ الفَتْك
والّلغَةُ حوله جراب،
أكتبكِ اسْتِواءً على كرسيٍّ يتوسَّطُ سُرادِقَ الكون، ولَهباً من سُلالَةِ الكواكب، وتَكونُ لُغتي قد اسْتبدَّتْ بِغَيْمِ الصُّور، وأكون أعلنت: جِبالُ صوتيَ النِّيلُ، ونَبراتي الفصولُ،

هكذا أنفذُ إليكِ مُؤتلفاً مُخْتَلِفاً، وأُسْقِطُ على وجهكِ أنْداءَ المعنى،

هكذا أكتبكِ جسداً ـ نَشيدَ ماءٍ تَثَنّي وملْءَ أعضائيَ انْكَسِري مَوْجةً مَوْجةً،
كُوني لِيَ الأرضَ مُسْتلقيةً أكنْ لكِ الهَواءَ قائماً وسَمّيني بِأسْمائِكِ، امْتَزَجَتْ حَنجرتي
بِصَوْتكِ وأشْيائِه حَمْداً لِمفتاحِكِ لِلْعتَبةِ لِلْقَمحِ على العَتَبةِ لِخُطواتِكِ حَولَ العتَبةِ
لِمَسائِها لِغلالَتِكِ لِأرْجوانِ آبَنوسٍ غابَةٍ تَتَّسِعُ بَحْرٍ يَهدِرُ لِلحالةِ النَّباتيّةِ فيكِ
لِلْجُوعِ العيدِ الذّراعينِ المُخْمَلِ المُسْتطيلِ الدّائريّ القَوْسِ النَّشْوةِ الرَّعشةِ اللّيلِ
سَحَراً سُحَيْراً، حَمْداً، ـ

أحلمُ وأطيعُ آيةَ الشّمس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدونيس

(باريس، خريف ١٩٨٨)